

JOHANN CASPARO ZUCCALLI

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Chia-chun G u

Gu, Chia-chun

Johann Caspar Zuccalli.

[o. J.] 191 S. : Ill.

Bochum, Univ., Abt. f. Geschichtswiss.,
Diss. 1987

JOHANN CASPARO ZUCCALLI

I N A U G U R A L D I S S E R T A T I O N

zur

Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie

in der

ABTEILUNG FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT

der

RUHR-UNIVERSITÄT BOCHUM

vorgelegt

von

Chia-chun G u

Referent: Prof. Dr. Manfred Wundram

Korreferent: Prof. Dr. Max Imdahl

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Januar 1987

Veröffentlicht mit Genehmigung der Abteilung für
Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	1
------------	---

I. DIE KÜNSTLERISCHE LAUFBAHN

1. Feststellung des Geburtsjahres	4
2. Die Ausbildung	4
3. Die Tätigkeiten	
Das Karmelitenkloster in Straubing	5
Die Salzburger Kirchen	6
Die Kapelle St. Antonius in Söllheim	10
Die Kirche St. Michael in Sachrang	10
Die Kirche St. Martin in Hallwang	12
Die Kirche St. Georg in Bergheim	13
Die Jahre nach der Salzburger Tätigkeit als Hof- und Landschaftsbaumeister	13

II. DIE WERKE

1. Das Karmelitenkloster in Straubing	
Die Lage des Klostergebäudes	16
Die Westfassade	16
Die Nordfassade	20
Die Ostfassade	21
Die Fassade zum Innenhof und der Kreuzgang	21
Die künstlerische Rolle Zuccallis bei der Fassadengestaltung	22
2. Die Erhardkirche	
Das Grundrißschema	23
Verwandschaft zu italienischen Kirchen	25
Die Struktur des Aufbaues im Inneren	28
Die Fassade	
Grundriß und Aufbau	37
Stilherleitung	41
Vergleich mit dem Salzburger Dom	43

Beziehung zu Michelangelos Fassadenentwurf für den Palazzo del Senatore in Rom	44
Einfluß der Verwandten bei der Detail- bildung	46
Der Portikus	47
3. Die Kajetanerkirche in Salzburg	
Die Lokalisierung des Klosterkomplexes	49
Das Bauschema des Klosterkomplexes	50
Das Grundrißschema in der Entwicklungsgeschichte der elliptischen Sakralbauten sowie seine Stilherleitung	51
Mögliche Verbindung zu den römischen Bauten	57
Ein Vergleich mit der Kirche vom Collège des Quatre Nations in Paris	60
Die Struktur des Innenraumes und ihre Stellung in der Entwicklung	61
Exkurs: Die römischen Lösungen der Richtungs- problems in Ovalbauten durch die Wand- struktur	62
Zuccallis Konzept der Innenaufbaues	
Der Laienraum	71
Die Kreuzarme und Altäre	77
Der Tambour und die Kuppel	81
Der ursprüngliche Plan der Stuckarbeit und Fischer von Erlachs Anteil	82
Der Raumeindruck	85
Die Fassade	
Die vorhandenen Versionen	88
Die Münchner Zeichnung	89
Die Salzburger Zeichnung	103
Der Stich Danreiters und die Fassade im heutigen Zustand	106
4. Die Kapelle St. Antonius in Söllheim	115
Weitere Begründung der Zuschreibung	119
Die ikonographische Stellung	121

5. Die Kirche St. Michael in Sachrang	
Klärung der Autorschaft	123
6. Die Kirche St. Martin in Hallwang	
Rekonstruktion des Innenraumes	127
Die Gestaltung der Außenwand	133

III. SCHLUSSWORT	135
------------------	-----

ANMERKUNGEN	139
-------------	-----

ANHANG	173
--------	-----

BIBLIOGRAPHIE	174
---------------	-----

ABBILDUNGEN	179
-------------	-----

EINFÜHRUNG

Nach dem Dreißigjährigen Krieg, der auch die künstlerischen Tätigkeiten in den von ihm betroffenen Gebiet stark beeinträchtigt hatte, waren die deutschen Künstler nicht in der Lage, den Bedürfnissen auf dem Gebiet der Kunst in Deutschland gerecht zu werden. Die Kurfürstin von Bayern, Henriette Adelaide aus Savoyen ging mit ihrem Hochmut soweit und sagte, daß die einheimischen Künstler "troppo idioti nell' edificare una fabbrica di tanta importanza" wären¹. Zu diesem Zeitpunkt sind zahlreiche ausländische Künstler nach Deutschland eingeladen worden oder auch von sich aus gekommen. Wegen der geographischen Lage sind besonders viel italienische Künstler nach Bayern und ins österreichische Alpenland gekommen. Norbert Lieb hat dies als "die Invasion italienischer Künstler" bezeichnet². Unter ihnen waren die Graubündner sehr stark vertreten³. Unter den Graubündner wiederum, so Richard A. L. Paulus, "darf man die Familie Zuccalli als die glanzvollste ansehen"⁴. Ihr entstammt auch der hier behandelte Architekt Johann Casparo Zuccalli⁵.

Die Zeitspanne der nachweisbaren Bautätigkeit Johann Casparo Zuccallis war mit nur sieben Jahren (1684-1691)⁶ sehr kurz. Innerhalb dieses Zeitraumes sind neben kleinen Arbeiten die folgenden größeren Bauten von ihm entweder urkundlich gesichert oder ihm zugeschrieben:

1. Das Karmelitenkloster in Straubing
2. Die Erhardskirche in Salzburg
3. Der Kajetanerklosterkomplex ebendort
4. Die St. Antoniuskapelle im Dorf Söllheim bei Salzburg
5. Die Pfarrkirche St. Michael in Sachrang
6. Das Schloß Auzolzmünster bei Ried

Wobei an dieser Stelle auf die Unsicherheit hingewiesen werden sollte, daß nach eingehender Untersuchung die Zuschreibung des Schlosses an Casparo Zuccalli sich als fraglich er-

gibt⁷. Dieses Problem wird zum Schluß in einem Exkurs ausführlich behandelt, da allem Anschein nach das Schloß ein Werk des Onkels und Lehrers Johann Casparos, des ehemaligen Hofbaumeisters von München Henrico Zuccalli ist⁸.

Zu Johann Casparo Zuccalli und seinen Werken sind bisher von folgenden Autoren archivalische Untersuchungen durchgeführt worden:

1. Richard A. L. Paulus⁸; In seinem Buch über Henrico Zuccalli hat Paulus gleichzeitig die Archivalien anderer zeitgenössischer Künstler untersucht. Die Angaben über Johann Casparo Zuccalli sind allerdings auf das Leben und die beiden Kirchen in Salzburg beschränkt⁹.

2. Felix Mader über das Karmelitenkloster in Straubing¹⁰.

3. Friedrich Pirckmayer hat in seinen "Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs"¹¹ die Archivalien über den Theatinerklosterkomplex und die Erhardskirche untersucht.

4. Franz Martin hat bei seinen Untersuchungen, die in der Österreichischen Kunsttopographie¹² veröffentlicht wurden, folgende Werke und Tätigkeiten Zuccallis berücksichtigt:

a) Die St. Antoniuskapelle

b) Die Pfarrkirche St. Martin im Dorf Hallwang bei Salzburg

c) Die Besichtigung der alten reparaturfälligen Kirche St. Georg in Bergheim bei Salzburg

5. Peter von Bomhard untersuchte die Pfarrkirche St. Michael in Sachrang¹³.

Anläßlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Barmherzigen Brüder in Salzburg hat Hans Sedlmayr einen Aufsatz über den Kajetanerklosterkomplex geschrieben¹⁴, der aufschlußreiche Hinweise auf den genetischen Zusammenhang des Zuccallischen Werkes enthält.

Manfred Ebhardts Beschreibungen der beiden Salzburger Kirchen Johann Casparo Zuccallis, der Erhards- und Kajetaner-

kirche, sind bisher außer dem Aufsatz von Sedlmayr die einzigen Arbeiten¹⁵, die sich ausführlicher mit den beiden Kirchen Zuccallis beschäftigt haben. Zu Ebhardts kunsthistorischer Einordnung und Bewertung werden sich in der folgenden Untersuchung jedoch in mehreren Punkten Differenzen ergeben.

Eine Monographie dieses Graubündner Baumeisters fehlt bislang. Die vorliegende Arbeit behandelt die bisher bekannten sowie ihm zugeschriebenen Werke. Es ist das Hauptziel dieser Arbeit, die Herkunft des Stils, seine Entwicklung und Ausbildung persönlicher Stilmerkmale bei Johann Casparo Zuccalli zu klären. Die Zuschreibung und Sicherung der nicht urkundlich gesicherten Bauten Zuccallis, nämlich der St. Antoniuskapelle in Söllheim sowie der Pfarrkirche St. Michael in Sachrang, werden ebenfalls einbezogen. Schließlich wird der Versuch unternommen werden, die Stellung Zuccallis in der baukunstgeschichtlichen Entwicklung des nördlichen Alpenlandes festzustellen, und ihr eine gerechte Würdigung zu verleihen.

Eine vorangestellte ausführliche Beschreibung des Werdeganges unseres Architekten soll einen informativen Überblick über seine Tätigkeiten verschaffen.

x Dieser Exkurs entfällt bei der Veröffentlichung durch die Genehmigung des Promotionsausschusses der Abteilung für Geschichtswissenschaft.

I. DIE KÜNSTLERISCHE LAUFBAHN¹⁶

1. Feststellung der Geburtsjahres

Johann Casparo Zuccalli war der einzige Sohn des Maurermeisters Johann Domenicus Christophorus Zuccalli¹⁷ (ca. 1635-1702)¹⁸. Zu seinem Geburtsdatum liegen keine Unterlagen vor. In der Literatur wird als sein Geburtsjahr meist 1667 angegeben. Dies ist jedoch in Anbetracht seiner nachweisbaren Bautätigkeit unwahrscheinlich: er hätte dann bereits im Alter von 17 Jahren das Karmelitenkloster in Straubing gebaut. Wenn andere Architekten des 17. Jahrhunderts mit 24 bis 25 Jahren als selbständige Meister hervortraten, galt dies aber noch als früh¹⁹. Geht man davon aus, daß Johann Casparo Zuccalli wie diese Zeitgenossen mit einem Alter von mindestens ca. 24 Jahren seine Laufbahn als Baumeister begonnen hat, so sollte sein Geburtsjahr um 1661 herum angesetzt werden.

2. Die Ausbildung

Der 1668 zum kurfürstlichen Hofmaurermeister von Bayern ernannte Kaspar Zuccalli, ein Onkel unseres Architekten, war wohl das erste Familienmitglied, das um 1650 nach dem dreißigjährigen Krieg die Heimat verlassen und sich ins deutsche Reichsgebiet begeben hat²⁰. Mit ihm arbeitet oft sein jüngerer Vetter, der Vater Johann Casparos, zusammen²¹.

Wahrscheinlich hat der junge Johann Casparo bei seinem Vater und seinem Onkel die Ausbildung zum Architekten erhalten, um später wie seine Verwandten in Deutschland tätig zu werden²². Aber sein Vater und sein Onkel Kaspar haben ihm wohl nur die Grundkenntnisse der Maurer- und Baukunst vermittelt. Wie seine Werke verraten, ist er diesen beiden in seinem Können weit überlegen. Wahrscheinlich ist er eine Zeitlang auch bei seinem anderen Onkel, Henrico,

in München gewesen²³. Seine Werke lassen nämlich eine Synthese der in den Werken der Verwandten vertretenen Stilrichtungen erkennen.

3. Die Tätigkeiten

Das Karmelitenkloster in Straubing

Wann und wie lange er sich in München aufgehalten hat, läßt sich jedoch nicht feststellen. Bis mindestens 1684 hat er in Landau an der Isar einen Wohnsitz gehabt²⁴. Von dort aus baute er für die Karmeliter in Straubing ein Kloster "nach vorgewiesenem Visier"²⁵.

In dem Kontrakt, der am 25. Juli 1684 geschlossen wurde, wird Johann Casparo als "kunstreicher Meister"²⁶ bezeichnet. Er sollte 1300 Florentiner für die Arbeit erhalten, nämlich: "für den Anfang 100. f. die übrige 1200. f. aber nach undt nach, nach dem sich die Arbeit erstreckhen wirdt"²⁷. Der Klosterbau selbst war schon in Angriff genommen, bevor der Kontrakt zwischen Johann Casparo und den Karmelitern geschlossen wurde. Wie sich aus dem Kontrakt ergibt, hatte Joh. Casparo es mit einem angegangenen Klosterbau, der bereits 142 Schuh in der Länge, 36 in der Breite und 42 in der Höhe gebaut worden war, zu tun²⁸.

Es war wohl kein Zufall, daß er gerade in Straubing einen Auftrag erhielt. In dem Dreiecksgebiet zwischen München, Passau und Traunstein haben bereits Kaspar und Johann Domenicus Christophorus fast ausschließlich gearbeitet²⁹. In diesem Gebiet Fuß zu fassen war jedoch nicht möglich, da Lorenzo Sciasca bereits ab 1676 dort arbeitete³⁰. Antonio Riva³¹ und Giovanni Antonio Viscardi³² waren dort ebenfalls bereits tätig³³.

Während das Kloster gebaut wurde, muß sich Zuccalli aber zeitweilig auch in München aufgehalten haben. Denn

von hier aus verhandelte er mit den Theatinern für den Bau des Klosterkomplexes in Salzburg. Verhandlungen fanden z. B. am 14. September und 26. November 1684 statt³⁴. Paulus vermutet, daß die ersten Pläne für den Entwurf des Klosters mit Kirche noch unter Henricos Leitung entstanden sind, weil eine Fassadenzeichnung des Baues sich im Münchener Staatsarchiv befindet³⁵. Diese Vermutung erscheint jedoch fraglich, zumal Henrico bekanntlich vom 8. Juli 1684 bis zum 3. März 1685 in Paris war, um sich über die neue Entwicklung der Baukunst in Frankreich zu informieren³⁶.

Auf Grund der Tatsache, daß die Verhandlungen zwischen unserem Baumeister und den Theatinern in München erfolgten, läßt sich schließen, daß die Theatiner sich wahrscheinlich zuerst an Henrico gewandt hatten, da dieser damals schon sehr bekannt war. Es ist denkbar, daß er wegen seiner Tätigkeiten in München und der bevorstehenden Reise nach Paris dem Wunsche der Theatiner nicht entsprechen konnte und daraufhin ihnen seinen Neffen empfahl, den jungen Johann Casparo³⁷, der gerade seine Laufbahn als Baumeister begonnen hatte, so wie einst sein Verwandter, Kaspar, ihn am bayesischen Hof eingeführt hatte³⁸.

Die Salzburger Kirchen

Im allgemeinen wird angenommen, daß Johann Casparo für den Bau des Kajetanerklosterkomplexes nach Salzburg berufen wurde³⁹. Aber sein erstes Werk dort ist die für das Domkapitel gebaute Erhardskirche. Der Bau dieser Kirche ist genau vier Monate eher als der Kajetanerklosterkomplex in Angriff genommen worden: Die Grundsteinlegung der Erhardskirche fand am 2. April 1685 statt⁴⁰, und am 4. August des gleichen Jahres begann der Bau des Kajetanerklosterkomplexes. Auch der Kontrakt zwischen dem Salzburger Erzbischof Max Gandolf und

Zuccalli, durch den unser Baumeister sich für den Bau der Theatiner verpflichtet hat, trägt das Datum von 22. Juli 1685⁴¹. Das heißt also, daß Zuccalli schon vor dem Abschluß des Kontraktes mit dem Erzbischof in Salzburg gewesen sein muß. Wann er sich genau nach Salzburg begeben hat, ist nicht festzustellen, es ist jedoch zu vermerken, daß er den Bau des Karmelitenklosters in Straubing nicht zu Ende geleitet hat^{41a}.

Wohl aus Ehrgeiz, aber vielleicht auch um einen guten Eindruck zu machen, was für einen jungen Baumeister wegen der harten Konkurrenz wichtig war, hat Johann Casparo den Bau der Erhardskirche unter der Direktion des Domdechants Wilhelm Freiherr von Leibling⁴² mit bewundernswerter Energie geleitet. Wie in dem Dekret des Domkapitels vom 2. Dezember 1687 lautet, hat Johann Casparo "nicht allein dieses neuerpauten Gotthauses Riß gemacht und das Modell angegeben, sondern auch diesen mihesamben Pau in die 3 Jahr lang mit sonderbahren Fleiß und Theue dirigirt."⁴³ Zu diesem Zeitpunkt war die Kirche, was die Bauarbeit angeht, wahrscheinlich bereits fertiggestellt. Die Stuckierungsarbeiten zogen sich aber noch bis Anfang 1689 hin. Die Weihe erfolgt deshalb erst am 3. Mai 1689 durch den Erzbischof Johann Ernst.

Zuccallis zweiter Bau in Salzburg war der Kajetanerklosterkomplex. Die Grundlage des Auftrags war der am 22. Juli 1685 in Salzburg zwischen Erzbischof Max Gandolf und Zuccalli abgeschlossene Kontrakt "wegen Erpauung ainer Khürchen, Kloster, Seminary und Priesterhauses im Khay alhir zu Salzburg"⁴⁴. Der Baumeister war verpflichtet, "nit allein dem Modell und Riß gemäß, sondern was noch weiters die Architectur und Paumans Regel auch Correctur nach sich reißen wirrdet vom Grundt auf bis unter daß Tach... mit möglichst eingezogenen Uncosten zuerpauen..." Und "dißes Gepoy" soll "inerhalb drey: lengist im virrten Jahr an die

Statt verferttigt" werden⁴⁵.

In dem Kontrakt wurde festgelegt, daß ein gewisser Michael Spingrueber durch "Raitungs Commissari und Cammerdiener" der "Hoffpaumaisterey" Johann Casparo vorgestellt werden sollte, damit er Johann Casparo half, als ein Fremder in Salzburg sich besser einzuleben. Darüber hinaus sollte Michael Spingrueber nicht nur "zegleich bey solchem Gepoy wochentlichen wenigstens zweymahl" zusehen und beobachten, damit Materialien gespart und Verschwendung verhindert werden, sondern auch mit Johann Casparo zusammen "alle Wochen Zetln der hierbey in Arbeith stehenten Stainmezen, Maurer, Zimmerer, Stainbrecher und Tagwerksleuthe" und "die Auszug umb Handwerksarbeiten Materialien unterschreiben und also umb alles Wissen tragen und haben"⁴⁶.

Samt "Kost, Trunk, Quartier und anderes mehr" erhielt Zuccalli für diesen Bau von dem Hofzahlamt "Drey Taußend Gulden", die er aber nicht aufeinmal, sondern "in Abschlag monatlich fünffzig Gulden und nach Vollendung des Geboyes auch gelaisten gewehrschaft hernacher yber Jahr und Tag den Rest" erhalten sollte, damit "widrigens aber umb einer oder anderen Heller Mangel und schaden haften solle". Obwohl der Kontrakt für den Bau des Theatinerklosterkomplexes bestimmt war, hatte Max Gandolf, wie im Kontrakt angeordnet wurde, den Vorbehalt, "noch anderen aigen Gepeuten sein Paumeisters Riss, Modell, und Guetachten...ohne absonderliche Bezahlung" anfertigen zu lassen⁴⁷.

Der Kontrakt wurde zweifach ausgestellt, einer für Max Gandolf, der andere für Johann Casparo Zuccalli⁴⁸.

Dieser Bau begann, wie bereits erwähnt, am 4. August 1685. Die Arbeit ging zügig voran, bis Ende Juli 1688 sollte er schon unter Dach geführt werden⁴⁹, als der Nachfolger des am 3. Mai 1687 verstorbenen Erzbischofs Max Gandolf, Erzbischof Johann Ernst Graf Thun-Hohenstein⁵⁰ befahl, den Bau

einzustellen. Die Einstellung des Baues war in erster Linie auf die Differenzen zwischen den Theatinern und dem Erzbischof Johann Ernst zurückzuführen⁵¹, sonst würde der Erzbischof nicht Johann Casparo Zuccalli am 1. Januar 1689 zum hochfürstlichen Hof- und Landschaftsbaumeister befördert haben. Der Bestellungsbrief trägt das Datum des 1. Januar 1689 und lautet u. a., daß der Baumeister eine Jahresbesoldung von 400 fl. zu beziehen habe, die ihm von August 1688 an, nämlich unmittelbar nach dem Baustopp des Theatinerklosterkomplexes, zuerkannt wurde⁵². Die Ernennung Johann Casparo Zuccallis zum Hof- und Landschaftsbaumeister sollte jedoch nicht unbedingt als Anerkennung seiner Leistung interpretiert werden. Wenn man den Zeitpunkt der Ernennung und die Rückerstattung der Jahresbesoldung betrachtet, so könnte diese Ernennung ein Versuch der Versöhnung sein, da von der Seite des Erzbischofs Johann Ernst her die Baueinstellung ein Vertragsbruch gegenüber dem Baumeister bedeutet. Zuccalli hat möglicherweise von Anfang an seine Unzufriedenheit über den Vertragsbruch kundgetan. Um einen Konflikt mit Zuccalli zu vermeiden, versuchte der Erzbischof auf diese Weise, die Sache wieder gutzumachen. Diese Geste hat den Baumeister jedoch keineswegs zufriedengestellt. Er beharrte auf weitere Bezahlung der vereinbarten Summe von 3000 fl., von denen er bis zur Baueinstellung erst 1900 fl. erhalten hatte⁵³.

Als es ihm nicht gelang, seine Forderung durchzusetzen, versuchte er durch Klage sein Ziel zu erreichen⁵⁴. Er wies immer wieder darauf hin, daß er nicht die auf dem Kontrakt stehende ganze Summe von 3000 fl. erhalten habe. So schrieb er z. B. am 27. Februar 1692, daß "...in abschriift beiliegenden Contracts Lit. A. wögen erpauung obgedachten Seminary außgewortner 3000 fl noch bishero Taußend ainhundert Gulden im Rest Verbliben und außständig sind"⁵⁵.

In einer späteren "Memoria", die Zuccalli am 12. Oktober 1703 bei dem "hochfürstlichen Genaden zu Salzburg" eingebracht hatte, schrieb er wiederum, daß er vom 4. August 1685

bis 31. Juli 1688 1900 fl. bekommen habe⁵⁶. Obwohl Zuccallis Ansicht nach der Nachfolger von Max Gandolf die Pflicht hätte, den Kontrakt einzuhalten, was auch richtig ist, äußerte die Hofkammer 1704 dazu, daß der Kontrakt nicht von Max Gandolf selbst geschlossen worden sei⁵⁷.

Schließlich versuchte Zuccalli 1711 von den Theatinern die Restsumme einzutreiben, aber auch die Mönche wurden, laut Hofkammer-Protokoll, von der Zahlungspflicht befreit⁵⁸.

Bis zu Johann Casparo Zuccallis Tod blieb dieser Streit ohne Ergebnis⁵⁹. Der Bau des Theatinerklosterkomplexes wurde 1696 unter anderer Leitung fortgesetzt, und die Weihe erfolgte am 31. Oktober 1700⁶⁰.

Die Kapelle St. Antonius in Söllheim

Die Erhardskirche und der Theatinerklosterkomplex waren freilich nicht die einzigen Werke Zuccallis seit dem Klosterbau in Straubing. So hat er nach der Meinung Anton Eckhardts die St. Antoniuskapelle in Söllheim bei Salzburg gebaut⁶¹. Der Bauherr der Kapelle war ein Bürger und Handelsmann namens Johann Kaufmann in Salzburg⁶². Nachdem er 1684 das Gut zu Söllheim erworben hatte, ließ er durch Unterstützung der Opferbeträge eine Kapelle zur Ehrung des hl. Antonius von Padua bauen und erhielt dafür am 26. November 1685 vom hf. Konsistorium die Baugenehmigung⁶³.

Am 21. Juli 1686 wurde in der Kapelle die erste Messe gelesen⁶⁴. Dies bedeutet, daß die Bauarbeiten zu diesem Zeitpunkt wohl im wesentlichen abgeschlossen waren. Die Einweihung erfolgte jedoch erst am 11. Juli 1694 durch den Bischof von Chiemsee, Sigmund Ignaz Graf Wolkenstein-Trostburg⁶⁷. Die Ausschmückung hat sich demnach auf einen ungewöhnlich langen Zeitraum von acht Jahren erstreckt.

Die Kirche St. Michael in Sachrang

Die baufällige Pfarrkirche St. Michael in Sachrang sollte -

so entschloß man sich im Jahre 1685 - vollständig neu gebaut werden⁶⁸. Der Gerichtsverwalter von Preysing-Hohenaschau Caspar Purkweger hat daraufhin im Herbst 1685 den Maurermeister Wolfgang Steindlmüller von Schlechtenberg drei verschiedene Grundrisse anfertigen lassen⁶⁹. Zusammen mit dem Zimmermeister Georg Zifferer von Gattern bei Bernau stellte Steindlmüller auch einen Kostenvoranschlag auf.

Nachdem der Propst Rupert Kögl von Herrenchiemsee die Unterlagen, d. h. Pläne und Kostenvoranschlag, an das chiemseeische Ordinariat in Salzburg weitergeleitet hatte, erklärte der Fürstbischof Johann Franz Graf Preysing-Hohenaschau am 8. November 1685 u. a., daß "die Visiere anderst einzurichten" seien, und daß er nach Weihnachten 1685 "ainen Wolerfahrnen Paumeister Von hier (von Salzburg) aus dahin (nach Sachrang) abschicken" wolle, um "mehrere information, wie das Gepeu zufiehren sein mechte, einzehollen"⁷⁰.

Wer dieser Architekt war, wurde namentlich nicht erwähnt. Peter von Bomhard ist der Ansicht, daß dieser Architekt Johann Casparo Zuccalli sein könnte, weil "dessen Formsprache an der ausgeführten Kirche zu spüren ist"⁷¹.

Als der Neffe des Fürstbischofs, Graf Max II. von Preysing, seinen Onkel bat, die nach dem Kostenvoranschlag erforderlichen Baukosten in Höhe von 1400 fl. zu stiften, nutzte der Fürstbischof die Gelegenheit, um einige Forderungen zu stellen⁷². Es ist gut denkbar, daß er dabei auch Zuccalli für den Bau einsetzen wollte. Zunächst sollte Zuccalli in der Absicht des Fürstbischof Johann Franz Graf von Preysing-Hohenaschau vielleicht nur als Gutachter fungieren, indem er ihm Informationen aus Sachrang lieferte. Doch äußerte der Fürstbischof seine Unzufriedenheit mit den Plänen Wolfgang Steindlmüllers, als er erklärte, daß die "Visiere" geändert werden sollten.

Die Verschiebung des Baubeginns um ein Jahr⁷³ mußte Zuccalli die Chance gegeben haben, durch die Hilfe des Fürstbi-

schofs seinen Einfluß auf den Bau zu gewinnen. Da die Kirche vom Grundriß her in keiner Hinsicht mit den Entwürfen von Steindlmüller übereinstimmt, sind die Steindlmüllerschen Pläne offensichtlich nicht benutzt worden.

Von Bomhard hat auch darauf hingewiesen, daß der um jene Zeit auf Herrenchiemsee weilende Graubündner Baumeister Lorenzo Sciasca die Gestaltung der Kirche "zum mindesten auf ihre architektonischen Einzelheiten" beeinflußt hat⁷⁴. Nach eingehender Formanalyse der Kirche wird die Beobachtung von Bomhard bestätigt, d. h. sowohl Zuccalli wie auch Sciasca sind am Bau der Kirche beteiligt. Nur, sollte der Einfluß Sciascas keineswegs auf "architektonische Einzelheiten" beschränkt werden, vielmehr sollte man die Kirche als ein gemeinsames Werk der beiden Graubündner betrachten⁷⁵.

Die Kirche war bis zum November 1687 so weit fertiggestellt, daß am 30. desgleichen Monats eine hl. Messe gehalten werden konnte⁷⁶. Die Arbeit Zuccallis war damit auch beendet. Die Verputzung, Legung des Ziegelpflasters usw. dauerten bis zum 25. September 1688⁷⁷.

Die Kirche St. Martin in Hallwang

Als der Bau in Sachrang noch im Gang war, mußte Zuccalli schon mit den Bauarbeiten der Pfarrkirche St. Martin im Dorf Hallwang bei Salzburg beginnen. Es war eine gotische Kirche, die 1686 bedeutende Baufälligkeit zeigte⁷⁹. Zuccalli erhielt für die Arbeit kontraktgemäß 5000 fl.⁸⁰. Die Grundsteinlegung fand am 12. Juli 1687 statt⁸¹.

Unter der Leitung von Johann Casparo hatte man das Hauptschiff abgerissen und an die Stelle der Mauer drei Pfeiler zur Unterstützung des Gewölbes gesetzt⁸². Die Einweihung wurde am 20. Juli 1694 durch den Bischof von Chiemsee, Siegmund Ignaz Graf Wolkenstein vorgenommen⁸³.

Die Kirche St. Georg in Bergheim

Am 4. April 1689 teilte der Pfarrer der Dekanatspfarrkirche St. Georg im Dorf Bergheim bei Salzburg dem Konsistorium mit, daß seine Kirche große Baufälligkeiten am Turm, beim Hochaltar sowie am Dach aufweise, "wie...der hf. Paumeister Zuccalli selbst gesehen" habe⁸⁴. Er schlug vor, die Kirche völlig neu zu bauen. Auch der Gerichtsschreiber von Neuhaus sprach sich dafür aus⁸⁵. Daraufhin wurde ein Kostenvoranschlag an Hand eines Risses über 2854 fl. 35 kr. aufgestellt⁸⁶. Dieser Riß stammte sehr wahrscheinlich von Zuccalli, da er, wie schon erwähnt, bereits für ein Gutachten über die baufällige Kirche herangezogen worden war. Die hochfürstliche Hofbaumeisterei nahm am 17. Februar 1690 die Besichtigung vor, doch wegen Geldmangel wurde der Plan nicht verwirklicht⁸⁷. Neben dem Hof- und Landschaftsbaumeister Johann Casparo Zuccalli gab es keinen geeigneten Architekten, der zwischen 1689 und 1690 für das Unternehmen der Hofbaumeisterei in Frage kam. Zuccallis Tätigkeit für diese Kirche beschränkte sich nur auf die obengenannte Anfertigung des Risses. Die Kirche wurde erst 1695 durch den Maurermeister Matthias Köllersperger wahrscheinlich nach einem von ihm selbst angefertigten Entwurf gebaut⁸⁸, denn der Bau besitzt keine stilistischen Merkmale, die auf die Urhebererschaft Zuccallis deuten würden.

Die Jahre nach der Salzburger Tätigkeit als Hof- und Landschaftsbaumeister

Allem Anschein nach führte Zuccalli nach 1691 keine Aufträge mehr aus, obwohl er erst 1693 aus seinem Amt verabschiedet wurde⁸⁹. Zwei Gründe könnten dafür verantwortlich sein: Zum einen, daß die Auseinandersetzung zwischen ihm und dem Erzbischof Johann Ernst sich auf sein Ansehen dermaßen negativ ausgewirkt hat, insofern seine architektonische Leistung angezweifelt wurde⁹⁰ und er dadurch keine Aufträge mehr erhalten

konnte; zum anderen, daß sein gesundheitlicher Zustand ihm nicht erlaubte, weiter tätig zu sein.

Zwischen 1693 und 1695 verließ Johann Casparo Zuccalli Salzburg für immer, um sich schließlich auf seinem Adelsitz Bad Adelholzen bei Traunstein niederzulassen. Den Adelsitz kaufte er von dem Kloster St. Loretto, in dem die letzte Besitzerin eingekleidet war. Seitdem benutzte er den Namen "de Zuccalli" oder "Zuccalli von und in Adelholzen"⁹¹.

In Bad Adelholzen führte Zuccalli ein eremitagen-ähnliches Leben. Aktivitäten als Architekt sind seit dieser Zeit nicht mehr zu verzeichnen. Nur ein einziges Mal ist er noch in der Öffentlichkeit erschienen, als er im Jahre 1702 beim Schleißheimer Schloßeinfall als Sachverständiger herangezogen wurde⁹².

Das Schicksal eines wenn auch nicht verwöhnten aber doch angesehenen Architekten, der nach etwa siebenjähriger aktiver Bautätigkeit plötzlich nichts mehr leistet, obwohl er noch 25 Jahre zu leben hat, war außer mit den oben genannten möglichen Gründen auch sicher mit dem Zeitalter eng verbunden. Zuccalli hatte seine Karriere als Baumeister zu jenem Zeitpunkt begonnen, als die Italiener in der Kunstszene Deutschlands noch dominierten. Diese Situation blieb jedoch nicht unverändert bestehen. Bereits gegen Ende der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts gewannen die einheimischen Baumeister allmählich mehr Einfluß. Das Jahr 1690 könnte man als den Wendepunkt bezeichnen, zudem das Verhältnis zwischen den italienischen und den einheimischen Künstlern zu Ungunsten der Italiener umschlug. Diese Tendenz war besonders im Südosten des Deutschen Reiches, in Österreich und Böhmen, deutlich zu bemerken⁹³. Das Bewußtsein, mit den Italienern konkurrieren zu wollen und zu können, wurde immer stärker. Dieses neu erwachte Selbstbewußtsein könnte allein schon eine entscheidende Rolle mit dafür spielen, daß Zuccalli in Salzburg, abgesehen von anderen Faktoren, einem Fischer von Erlach, der

seit 1693 dort tätig war⁹⁴, Platz machen mußte.

In Bad Adelholzen bei Traunstein lebte Zuccalli bis zu seinem Tod. Die Inschrift auf seinem Grabstein in der Kapelle zu Adelholzen lautet: "Johann Caspar v. Zuccallii, amichissimo Nobile e membro dell' Excell. tre legghi di Grigone et signore de Adelholzen † 1717. 14. May."⁹⁵

II. DIE WERKE

1. Das Karmelitenkloster in Straubing

Die Lage des Klostergebäudes

Das im Jahre 1684 von Johann Casparo Zuccalli nach "vorge-wißner visier"⁹⁶ gebaute Klostergebäude schließt sich, wie ein jetzt im Kloster befindlicher Stich von Michael Wening veranschaulicht, in U-Form an die nördliche Wand der Karmelitenkirche an, einer gotischen Kirche, deren Konsekration am 2. Juli 1430 stattfand⁹⁷. An den nördlichen Trakt des Klosters ist ein Gebäude angefügt, in dem eine Brauerei untergebracht ist. Hinter diesem Gebäude befindet sich ein Garten, der von einer mit Arkadenordnung struktuierten Mauer begrenzt wird und einen Brunnen in der Mitte aufweist. Der Garten und seine Mauer existieren heute nicht mehr.

Die Westfassade

Obwohl die Westfassade sich an die Kirchenfassade anschließt und deshalb als "Schauseite" angesehen werden kann, ist die Komposition recht einfach: sie ist wie die der anderen Trakte dreigeschossig und durch Gurtgesimse zwischen den Geschossen unterteilt. Sie besitzt zehn Fensterachsen, die in gleichem Abstand zueinander stehen. Der Stich aber zeigt unterschiedlich große Intervalle zwischen den Fensterachsen, was vermutlich auf eine Ungenauigkeit der Zeichnung zurückzuführen ist: Zunächst sind die Fenster noch recht locker angeordnet, die drei südlichen Fensterachsen erscheinen ein wenig zusammengedrängt. Die Ungenauigkeit der Zeichnung ist auch in den Proportionen festzustellen: Während die Fenster auf dem Stich nahezu die gesamte Geschoßhöhe einnehmen, sind sie am bestehenden Bau wesentlich niedriger.

Am nördlichen Ende des Traktes liegt ein rundbogiger Durchgang, der zu der Brauerei führt. Der Zeichnung entsprechend

müßte dieser Durchgang in den Nordtrakt hineinführen. Tatsächlich aber ragt der Westtrakt um eine Fensterachse über den Nordtrakt hinaus, so daß der Durchgang in den Hof der Brauerei führt. Die Abweichung des Stiches von dem ausgeführten Bau beruht auch in diesem Teil auf einer Ungenauigkeit der Wiedergabe, da auf Grund der architektonischen Gegebenheiten durch eine etwaige nachträgliche bauliche Änderung die Abweichung in der Wiedergabe nicht sinnvoll erklärt werden kann - einzig denkbar erscheint die nachträgliche Erweiterung des Westtraktes um eine Fensterachse, wobei dann der Rundbogendurchgang ebenfalls um eine Achse verschoben worden wäre; dies ist jedoch sehr unwahrscheinlich, zumal dem vor allem die übereinstimmende Zahl der Fensterachsen auf dem Stich und am ausgeführten Bau widerspricht.

Auf dem Stich ist rechts neben dem genannten Durchgang eine Tür zu sehen. Oberhalb dieser Tür liegen im zweiten und dritten Geschoß Doppelfenster in einer Achse übereinander⁹⁸. Hier weicht die Zeichnung wieder von dem gegenwärtigen Zustand der Fassade ab, da die Tür sich jetzt eine Achse weiter nach rechts verschoben befindet. Jedoch ist diesmal die Abweichung von der heutigen Situation nicht einer Ungenauigkeit in der Zeichnung zuzuschreiben. Denn die Tür erscheint als einzige Rechtfertigung für die Betonung der Achse, die durch die Doppelfenster geleistet wird. Es ist deshalb anzunehmen, daß die Tür erst später der heutigen Situation entsprechend auf die nebenstehende Achse versetzt und an der Stelle der Tür ein Fenster eingemauert worden ist, das sich sowohl durch seine Größe wie auch durch seine Lage - es sitzt niedriger - von den anderen Fenstern unterscheidet. Das Fenster ist, sozusagen, ein Sonderling auf der Fassade, was ebenfalls dafür spricht, daß es ursprünglich nicht zu der Fassade gehörte.

Auf Grund dieser Beobachtungen kann die Wiedergabe des Stiches hinsichtlich der Situierung der Tür als original angenommen werden. Auch bezüglich der auf dem Stich fehlenden, heute

auf der äußersten südlichen Achse vorhandenen zweiten Tür scheint die Zeichnung der ursprünglichen Situation zu entsprechen, da der Stich wahrscheinlich aus der Zeit um 1700 stammt, also nicht lange nach der Beendigung des Klosterbaues entstanden ist. Diese vielleicht erst viel später eingebaute schlichte Tür ist in ihrer Form der Tür im nördlichen Traktteil angepaßt, jedoch bei ungefähr gleicher Höhe etwas schmaler. Beiden Türen ist ein Fenster aufgesetzt, das für die Nordtür des Traktes im Stich fehlt, also erst nachträglich aufgesetzt wurde, möglicherweise in einem Zug mit dem Einbau der Südtür, da die Fenster die gleiche Größe haben bei unterschiedlicher Breite der Türen. Die beiden "Ohren" oben an den Seiten der Nordtür fehlen an der Südtür. Ein Zweiseitiger Treppenaufgang vor der Nordtür, wie er auf dem Stich zu sehen ist, findet sich auch heute noch vor der Tür, hat jedoch von seiner ursprünglichen Gestalt nichts bewahrt. Wie die Fenster entsprechen auch die Nordtür auf dem Stich von Wening in den Proportionen nicht der am bestehenden Bau. Auf dem Stich nimmt die Nordtür die gesamte Höhe des Geschosses ein, tatsächlich überschreitet sie jedoch samt dem über ihr liegenden Fenster die Höhe der Fensterreihe nicht.

Durch die veränderten Proportionen ist die Wirkung der Fassade auf dem Stich eine andere. Die engere Verbindung der übereinander liegenden Fenster betont die Vertikale. Die Fensterachsen legen sich wie senkrechte Bänder über die Geschosse. Am Bau selbst dagegen sind die Abstände zwischen den Fenstern so groß, daß jedes für sich auf der Wand isoliert wirkt.

Die Unterteilung der Geschosse durch die Gesimse erfolgt in einem Rhythmus von verschiedenen Abständen. Das Diminuendo der Geschosse war in der Renaissance bei den Bürgerhäusern sowie Palazzi in Italien schon bekannt, in Straubing besteht zwischen den Geschossen ein Verhältnis von 2:1,5:1, das mit der Fassade des Palazzo Lanzi Pisani in Florenz identisch ist. Was die Proportion betrifft, so scheint Johann Casparo Zuc

calli noch den Regeln der Architektur der Renaissance verpflichtet zu sein. Eine mögliche Erklärung für diese konservative Haltung liegt in der sehr abgelegenen Heimat Johann Casparos, wo sich das Renaissance-Ideal nicht nur längst durchgesetzt hatte, sondern auch nachhaltig andauerte, wohingegen die Barock-Ideologie im Rahmen der Süd-Nord-Phasenverschiebung dieses Gebiet noch nicht erreicht hat. Überhaupt hat sich der Barockstil, wie die kunstgeschichtliche Forschung bereits gezeigt hat, in Norditalien nur schwer durchsetzen können¹⁰⁰. Wenn wir die Bauten der Verwandten von Johann Casparo betrachten, so stellen wir fest, daß auch sie sich nicht vom Einfluß der Renaissance befreien konnten: Henrico, der Onkel unseres Architekten, hat für den Fassadenentwurf des südlichen Pavillons des 1684 entstandenen Schlosses Lustheim fast wörtlich die Komposition der Fassadenzeichnung, die Serlio nach der Villa Madama in Rom von Raffael angefertigt und im dritten Buch seines Traktats 1619 in Venetia veröffentlicht hat, übernommen¹⁰¹. Auch hat Johann Domenicus Christophorus, der Vater Johann Casparos, im Untergeschoß für den heute als Kriegerkapelle dienenden Anbau des 1688 begonnenen Baues des ehemaligen Benediktinerklosters in Neumarkt-St.-Veit a. d. Rott¹⁰² noch einzelne Gestaltungselemente sowie die Raumform verwendet, die Bramante bei der Sakristei der von ihm gegen 1480 ausgebauten Kirche S. Maria presso S. Satiro in Mailand benutzt hat: ein quadratischer Baukörper mit oktagonalem Innenraum durch abgeschrägte Ecken, die durch mit Muscheln bekrönte Nischen ausgestattet sind. Wenn auch bei dem Klosterbau die Schrägseiten schmaler sind und die Geschoßunterteilung gänzlich fehlt, so ist doch die Ähnlichkeit des Konzeptes signifikant.

Die Anlehnung Johann Casparos in Grammatik und Wortschatz der Formsprache an die Renaissance beschränkt sich, wie wir noch sehen werden, nicht nur auf das Karmelitenkloster in Straubing, vielmehr stellt sie einen Festbestandteil seiner Ausdrucksweise dar.

Die Nordfassade

Da der Stich die Klosteranlage von Westen gesehen wiedergibt, bietet er für die Nord- wie auch die Ostfassade keine Vergleichsmöglichkeiten.

Die Fassade des nördlichen Traktes, die eigentlich keine Schauseite darstellt, außerdem noch durch die Brauerei behindert nicht als ein Ganzes aufgefaßt werden kann, besitzt jedoch die interessanteste Wandgliederung des Gebäudes. Betrachtet man die Fassade von Osten beginnend nach Westen hin, sieht man im Erdgeschoß zunächst zwei Rundbogenfenster nebeneinander, die höher und breiter sind als die anderen Fenster des gleichen Geschosses. Über ihnen befinden sich im zweiten sowie dritten Geschoß jeweils zwei Fenster, die im Vergleich zu den anderen wiederum breiter, aber niedriger sind. Durch die Form dieser Fenstergruppe einerseits und durch den größeren Abstand zu den übrigen Fenstern andererseits hebt sich die Fenstergruppe von den anderen ab und bildet eine eigene Einheit, die zugleich eine Rahmenfunktion für den östlichen Abschnitt einnimmt. Die übrigen Fenster im obersten Geschoß liegen eng nebeneinander, während die Fensterreihe im Erd- bzw. Mittelgeschoß nach jedem Fenster durch eine Lücke in der Breite eines Fensters unterbrochen ist. Obwohl die Fassade hier wie auf der Westseite durch Gesimse nach Geschossen unterteilt ist, kommt der durch die Gesimse gegebene waagerechte Impulse auf Grund der senkrechten Beziehungen der Fenster zueinander in viel geringerem Maße zur Geltung als auf der zuvor besprochenen Westfassade. Das System der Fensterordnung ist im westlichen Teil des Nordtraktes nicht streng eingehalten, insofern hier später vermutlich einige Fenster zugemauert und Türen eingebaut wurden. Eine rahmende Fenstergruppe, wie wir sie am östlichen Ende des Traktes vorfinden, fehlt hier, da der Westtrakt um die Breite einer Fensterachse über den Nordtrakt hinausragt und somit für den Nordtrakt ein Stück Fassade verloren geht. Die

letzte völlig unregelmäßig gebildete Fensterachse steht in keiner Beziehung zu den anderen und stellt dadurch einen störenden Faktor in der Fassadenkomposition dar.

Die Ostfassade

Die an den eingezogenen Chor der Kirche angeschlossene Ostfassade, die quasi die Rückseite des Klosters bildet, hat nicht wie die Westfassade zehn, sondern elf Festerachsen. Der Abstand zwischen den Fenstern hier ist enger, besonders der zwischen den letzten fünf Fensterachsen.

Im Erdgeschoß befinden sich Rundbogenfenster. In der Mitte dieses Geschosses ist eine Tür angebracht. Oberhalb dieser Tür liegt ein Querovalfenster. Damit hat wider Erwarten gerade auf der Rückseite der Architekt an ein sonst nicht stilbetontes Gebäude ein klassisches Barockelement gesetzt.

Die Fassade zum Innenhof und der Kreuzgang

Das Fassadensystem der Hofseiten ist im großen und ganzen ein Abbild der Ostfassade. Anstelle der Rundbogenfenster des Untergeschosses auf der Ostseite finden sich hier Rundbogenarkaden, die den Kreuzgang bilden. Die Arkaden werden von rechteckigen auf Würfelsockel ruhenden Pfeilern getragen. Die Arkadenbögen setzen auf den Pfeilern über einem Plattenkapitell auf, deren Reihung sich zu einer parallel zu den Gesimsen verlaufenden Linie ergänzen läßt.

Der mit Kreuzgratgewölben überspannte Kreuzgang wirkt noch mittelalterlich, nicht zuletzt wegen der als Gewölbeansatz fungierenden Kämpferplatten, die ohne Pilaster als Konsolen an der Wand angebracht sind. Die Verwendung von Kämpferplatten auf diese Art und Weise, obwohl eine mittelalterliche Lösung, wird jedoch von Johann Casparo Zuccalli noch gebraucht. Hier erkennen wir die Herkunft Johann Casparos: Die Ausbildung durch seinen Vater und seinen Onkel Kaspar in den Grundkenntnissen der Maurer- und Baukunst, zwei Verwandten, deren Stilmerkmale durch starke lokale Färbung mit Fortleben mittel-

alterlicher Bauelemente geprägt, kaum die neue Entwicklung außerhalb ihres Tätigkeitsbereiches aufweist. Die Form und Gestaltung der Türrahmen am Kreuzgang zeigen wiederum den Einfluß der Renaissance auf Johann Casparos Stil.

Die künstlerische Rolle Zuccallis bei der Fassadengestaltung

Nach der Gesamtbetrachtung des Klostergebäudes ist zu bemerken, daß die Fassade des westlichen Traktes am wenigsten strukturiert ist; bis auf die die Geschosse unterteilenden Gesimse, die sich gleichbleibend über alle Fassaden ziehen, besteht stilistisch keine Gemeinsamkeit mit den Fassaden der anderen Trakte. Wie im ersten Kapitel bereits erwähnt wird, war der Klosterbau schon in Angriff genommen, bevor Zuccalli die Bauarbeit übernahm. Aus Deckerts Buch erfahren wir, daß der Angefangene Teil der Westtrakt war¹⁰³. Auch das im Kontrakt angegebene Maß des fertigen Bauteils ist mit dem des Westtraktes identisch¹⁰⁴. Somit ist auch die Frage nach den Gründen für die Uneinheitlichkeit in Stil und System gelöst: ein nahezu fertiggestellter Bauteil bot dem Architekten keine Änderungsmöglichkeit mehr.

Die Anlage des Karmelitenklosters in Straubing besitzt gewisse Ähnlichkeit mit der des 1654 bis 1660 ausgeführten Karmelitenklosters am Promenadeplatz in München¹⁰⁵. In München wie in Straubing schließt sich das Klostergebäude in einer U-Form links an die Kirche an. Die Fassaden der beiden Kirchen sind reichlich dekoriert, dagegen sind die Fassaden der Klostertrakte in München wie in Straubing einfach und schlicht. Die prachtvolle Dekoration des Gotteshauses einerseits - wohl als Ausdruck der Frömmigkeit - und die schlichte Ausstattung des Klostergebäudes andererseits sind ein Spiegel der strengen Ordensregel der "Brüder unserer Lieben Frau vom Berge Karmel"¹⁰⁶. Daß der Fassade des Karmelitenklosters in München, abgesehen von der durch ein Gesims aufgeteilten linken Hälfte der Schauseite, jegliche Dekoration fehlt, ist

wohl auf eine konsequente Folgeleistung der Regeln zurückzuführen. Es ist denkbar, daß die Fassade des Straubinger Klosters ursprünglich genauso bescheiden und schmucklos aufgebaut werden sollte. Johann Casparo Zuccalli hat jedoch trotz der strengen Regeln die Fassade lebendiger zu gestalten versucht. Obwohl er, wie in dem Kontrakt mit den Karmeliten festgelegt ist, "nach vorgewißner visier waß die Maurerarbeit belangt, Völlig zur perfektion zubringen"¹⁰⁷ sollte, hat er trotzdem für die Wandgliederung ein System geschaffen.

2. Die Erhardskirche in Salzburg

Das Grundrißschema

Ein griechisches Kreuz mit gleich langen Kreuzarmen¹⁰⁸, als dessen Prototyp der Grundriß der von Leone Battista Alberti entworfenen, 1460 begonnenen Kirche S. Sebastiano in Mantua gelten kann¹⁰⁹, bildet die Grundform des Grundrisses der Erhardskirche. Bei S. Sebastiano ist der Raum wegen der einheitlichen Größe der an die Kreuzarme angeschlossenen Apsiden ein Zentralbau ohne Richtungswert, den die architektonische Theorie der Renaissance auch noch nicht fordert¹¹⁰. Vom Standpunkt der Liturgie aus gesehen scheint der Zentralbau jedoch "heidnisch", wie der Kardinal Francesco Gonzaga 1473 über Albertis Kirche S. Sebastiano geschrieben hat: "Ich kann nicht sehen, ob das eine Kirche werden soll, eine Moschee oder eine Synagoge."¹¹¹ Über die in Hinblick auf die Zentralisierung gegebene Beziehung zur "heidnischen" Architektur, d. h. Synagoge, Moschee usw., hinaus, können in einem Zentralbau der Hauptaltar und der Klerus nicht ausreichend vor der Gemeinde abgegrenzt und hervorgehoben werden, was den Gewohnheiten der Kirche widerspricht. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die Kirche sich gegen die Zentralbauten der Renaissance zur Wehr setzte. Diese Haltung wurde nach dem Tridentinischen Kon-

zil offensichtlich¹¹². Die kirchliche Ablehnung der Zentralbauten im Sinne der Renaissance kann als ein entscheidendes Kriterium für die Entwicklung der Bauideen des Barock betrachtet werden. Um der Forderung der Kirche zu entsprechen, modifizieren die Barockbaumeister das auf einem kreuzförmigen Grundriß aufgebaute Gotteshaus dadurch, daß der Chorraum gegenüber den übrigen Kreuzarmen eine größere Tiefenerstreckung erhält. So wird z. B. in der von Lorenzo Binago entworfenen, 1601 begonnenen Kirche S. Alessandro in Mailand der der Eingangshalle gegenüberliegende Kreuzarme durch einen quadratischen und einen anschließenden querrechteckigen Raum mit einer Apsis zu einem langgestreckten Chorraum erweitert; bei der zwischen 1635 und 1650 gebauten Kirche SS. Martina e Luca in Rom hat Pietro da Cortona einen Richtungswert durch Verlängerung der Kreuzarme sowohl zum Chor als auch zum Eingang geschaffen¹¹³; ebenso liegt dem Grundriß der Kirche S. Maria in Campitelli (1663-1667) in Rom von Carlo Rainaldi¹¹⁴, obwohl von der Konstruktion her sicherlich viel komplizierter, letztlich ein griechisches Kreuz zu Grunde. Es staffeln sich hier zwei griechische Kreuze übereinander, von denen das größere den Hauptraum bildet, das kleine mit den verkürzten Querarmen den Chor; Guarino Guarini konzipiert 1671 die Kirche S. Fillipo Neri in Casale Monferrato¹¹⁵ aus ineinandergreifenden Kreisen, die die Form eines griechischen Kreuzes bilden. Eine aus konvexen Linien von gleicher Länge entstehenden Viereckform, die dem westlichen Kreuzarm vorgelagert ist, dient als Eingangshalle und verlängert auf diese Weise die Mittelachse.

Durch die Artikulation des Hauptaltars bzw. der Hauptachse wird ein Richtungswert geschaffen, der als Bewegung in der Architektur verstanden wird und zu einer der Zentralideen der Barockarchitektur geworden ist. Johann Casparo Zucalli wird der Forderung nach Richtungswerten bei der Erhardskirche dadurch gerecht, daß er die als Hauptaltarraum benutzte

nordwestliche Apsis größer baut als die beiden den Querarmen angeschlossenen Apsiden. Die Größe der Hauptaltarsapsis ist durch die ihrem größeren Radius entsprechende breitere Öffnung zum Kreuzarm hin im Verhältnis zu den Öffnungen der beiden Seitenapsiden vom quadratischen Zentrum der Kirche aus auch optisch wahrnehmbar.

Obwohl der Grundriß eines kurzarmigen griechischen Kreuzes als "recht altmodisch"¹¹⁶ bezeichnet werden kann und dessen Raumkomposition "nirgends über die italienischen Raumvorstellungen der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hinausgeht"¹¹⁷, gewinnt die Erhardskirche durch die Hinzufügung der drei Halbkreisapsiden an die Kreuzarme, darunter einer richtungsbetonenden, doch an Eigenart, die dem Geist der römischen Barockarchitektur durchaus entspricht.

Verwandtschaft zu italienischen Kirchen

Die Meinungen über die Herleitung des Grundrisses der Erhardskirche sind bislang einhellig. Martin Wackernagel¹¹⁸, Franz Fuhrmann¹¹⁹ und Manfred Ebhardt¹²⁰ plädieren für eine Ableitung von Pietro da Cortonas SS. Martina e Luca in Rom. Den Grundrissen beider Kirchen ist zwar ein griechisches Kreuz zu Grunde gelegt, jedoch unterscheiden sie sich durch folgende Punkte klar voneinander: Bei SS. Martina e Luca kreuzen sich die Arme nicht unmittelbar, sie sind durch jeweils ein schräg eingefügtes Mauerstück miteinander verbunden. Dadurch, daß das Kreuz an den Berührungsstellen der Arme nicht wie üblicherweise - etwa bei S. Maria delle Carceri in Prato von Giuliano da Sangallo, bei S. Biagio in Montepulciano von Antonio da Sangallo d. Ä.¹²¹ oder bei S. Tomaso di Villanova in Castalgandolfo von Gianlorenzo Bernini¹²², um nur einige Beispiele zu nennen - einen rechten Winkel bildet, ergibt sich im Grundriß eine erweiterte Vierung von oktogonalen Form. Bei unveränderter Breite der Kreuzarme und einer gedachten Verlängerung der schrägen Verbindungsmauern würde

ein entsprechend größer Zentralraum mit relativ untergeordneten, zu Nischen reduzierten Kreuzarmen, resultieren, d. h. in Cortonas Kirche sind im Prinzip zwei Raumformen enthalten. Die durch diese Freiheit des Grundrißschemas entwickelten Krichenräume sind zahlreich, als deren Vertreter kann die von Girolamo und Carlo Rainaldi begonnene, von Francesco Borromini vollendete Kirche S. Agnese auf der Piazza Navona in Rom genannt werden¹²³. Dagegen ist der Grundriß der Erhardskirche durch ein streng geformtes griechisches Kreuz gekennzeichnet, bei dem die Kreuzarme unmittelbar im rechten Winkel aufeinander treffen. Obwohl alle vier Ecken des Vierungsquadrats der Erhardskirche ebenfalls Abschrägungen aufweisen¹²⁴, bleibt der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Grundrißschemata jedoch bestehen: Während die Schräge von SS. Martina e Luca durch Verbindungsmauer der Kreuzarme erfolgt ist, besteht die Schräge bei St. Erhard dagegen aus der Füllung der Ecken des Vierungsquadrates zwischen den aneinander grenzenden Vierungspfeilern, weshalb das Vierungsquadrat der Salzburger Kirche im Gegensatz zu einer Grundrißform wie bei SS. Martina e Luca kaum Variationsmöglichkeiten bietet. Auf Grund der unterschiedlichen Eigenschaften der beiden erwähnten Grundrißformen lassen sich also an Hand der Konstruktionsweise des griechischen Kreuzes die Kirchen in zwei Kategorien einteilen.

Nicht nur die Länge der Kreuzarme von Cortonas Kirche ist verschieden, d. h. die Arme auf der Hauptachse setzen sich durch die größere Tiefe von denen der Querachse ab¹²⁵ - der Raum erhält auch ohne angeschlossene Apsis einen Richtungswert, was bei der Kirche Zuccallis nicht der Fall ist -, sondern die Mauern sind auch unterschiedlich stark und erscheinen in ihrem Eigenwert zugunsten der Raumform zurückgedrängt. Die Mauern werden als locker und zum Teil schalenartig empfunden. Die Wand der Erhardskirche dagegen wirkt

massig und wenig gegliedert und läßt den Raum untergeordnet, als Produkt der Mauerbegrenzung erscheinen. Wenn in SS. Martina e Luca das Mauerwerk sozusagen eine Funktion des Raumes ist, so ist in der Erhardskirche der Raum eine Funktion des Mauerwerkes.

Die Art und Weise, wie die Apsiden an die Kreuzarme angeschlossen sind, unterscheidet sich in den beiden Bauten ebenfalls: Bei der Kirche Zuccallis ist der Anschluß der Apsis an den Kreuzarm, da die Apsis schmaler konzipiert ist als dieser, an der Außenwand durch einen Rücksprung zu erkennen. In dieser Hinsicht erinnert die Salzburger Kirche an S. Sebastiano in Mantua. Die Mauer des Kreuzarmes bei SS. Martina e Luca geht indes ohne jegliche Zäsur in die der Apsis über¹²⁶. Darüber hinaus besteht eine Abweichung von der Tradition, insofern ihre Apsiden nicht wie üblich einen halbrunden Grundriß besitzen, sondern an der Rückwand abgeflacht sind. Johann Casparo Zuccalli könnte möglicherweise Anregungen bezüglich der Apsiden aus der Renaissance-Architektur erhalten haben, da, wie bei der Behandlung des Karmelitenklosters in Straubing bereits darauf hingewiesen wurde, Zuccalli sich noch der Formsprache der Renaissance verpflichtet fühlt. Viele Kirchen der Renaissance besitzen an den Querarmen und dem Chor eingezogene Apsiden, wie z. B. die Kirche in Mantua von Alberti, die zerstörte Kirche S. Biagio delle Pagnotta in dem 1508 begonnenen, aber nie vollendeten Palazzo dei Tribundi in Rom von Bramante oder die Kirche Madonna della Steccate in Parma (begonnen 1521) von Giovanfrancesco und Bernardo Zuccagni¹²⁷.

Auf Grund des ebenso präzise wie streng gestalteten Kreuzes läßt der Grundriß der Erhardskirche vielmehr eine Verwandtschaft mit S. Tomaso di Villanova von Bernini in Castelgandolfo vermuten. So sind über das griechische Kreuz als Grundrißform hinaus viele Ähnlichkeiten festzustellen, in denen S. Tomaso als Vergleichsbeispiel für die Erhards-

kirche SS. Martina e Luca übertrifft.

In der Erhardskirche wie in S. Tomaso werden die Kreuzungspunkte der Arme durch Kreuzpfeiler gebildet, die einerseits als Vierungspfeiler, anderseits als Begrenzung¹²⁸ zwischen dem Vierungsquadrat und dem Kreuzarm dienen. Weiterhin entstehen durch die massive Ausfüllung der jeweils zur Vierung gerichteten Ecke der Kreuzpfeiler Schrägen, die die Ecke des Vierungsquadrates gewissermaßen abschneiden. Schließlich sind die Proportionswerte der Kreuzarme zum Vierungsquadrat der beiden Kirchen beinahe die gleichen: sie entsprechen annähernd dem Maßverhältnis von 1:2.

Werner Hager hat das gleicharmige Kreuz des Grundrisses der Kirche Berninis sehr treffend als "rein wie die Frührenaissance" bezeichnet¹²⁹. Der Hang Zuccallis zur Renaissance kann durch den obigen Vergleich nochmals veranschaulicht werden.

Die Struktur des Aufbaues im Inneren

Der Zentralbau verfolgt konsequent die durch den Grundriß vorgegebene, von Pfeilern beherrschte Struktur¹³⁰, d. h., daß die Vertikalgliederung ausschließlich aus Pfeilern, Pilastern und Pilasterbündeln mit dazwischen errichteten Mauerteilen besteht, an deren oberem Ende die akanthusgeschmückten Kompositkapitelle über Gebälk mit Kranzgesims und stark vorspringender Deckplatte die Gewölbegurte, die den Pilastern entsprechend gegliedert sind, tragen. Die Vierungspfeiler besitzen einen kreuzförmigen Grundriß, deren Ecke zur Raummitte hin jeweils massiv ausgefüllt ist. Die zwischen den gespannten Gewölbebögen befindlichen Pendants sind in profilierte Rahmen eingefast. In der mit Voluten, Scheitelmuscheln und Lilienzweigen geschmückten Rahmung ist jeweils ein Hochrelief aus Stuck vorhanden, den hl. Virgilius, Rupertus, Martinus und Vitalis darstellend. Jeder Heilige wird von zwei Putti begleitet; während der eine das Pedum hält, trägt der andere das dem Heiligen zu-

gehörige Attribut¹³¹. Auf der Kombination von Gewölbebögen und Pendentifs ruht ein Tambour, der von acht mit einer Muschel im Scheitel bekrönten Rundbogenfenstern mit profiliertem Rahmen, der im Mittelteil der Sohlbank nach oben vorspringt, in gleichen Abständen durchbrochen ist. Zwischen den Fenstern befinden sich Pilaster mit Volutenkapitellen, vor denen Hermen angebracht sind, die sich durch folgende Merkmale von der uns bekannten Form unterscheiden: Entgegen den meisten Hermen des Renaissance- und Barockzeitalters, die als figürliche Gebälkträger fungieren, verleiht Zuccalli seinen Hermen nur die Funktion des Dekorativen, da ihre Köpfe nicht wie die konventionellen Hermen über einem korbähnlichen Polster die Last tragen, sondern sich vor dem Volutenkapitell befinden und wie die Schultern bzw. Hände frei von Last sind. Darüber hinaus ist die Grenze zwischen Schaft und Gestalt durch einen Kämpfer klar markiert, während diese Stelle der Hermen sonst von Draperie bedeckt und der Übergang vom Sockel zur Figur nicht sichtbar ist. Die Pilasterschäfte umkreisen Fruchtkränze, die von den Schultern der Büstengestalten ausgehend über das Muschelmotiv der Rundbogenfenster die Hermen miteinander verbinden.

Über den Volutenkapitellen befindet sich eine Gebälkzone, deren unteres Gesims über die Rundbogenfenster mit der krönenden Muschel segmentbogig nach oben gewölbt verläuft. Das Überschneiden und Verdrängen der Gestaltungselemente, wie es hier auch im Bereich des Tambours zu sehen ist, wodurch Bewegung und Spannung erzeugt werden, ist ein typisches Stilmerkmal der römischen Barockarchitektur. Hierfür kann man wiederum die Kirchen SS. Martina e Luca und San Tomaso die Villanova als Beispiele heranziehen: Bei der Kirche Cortonas überschneidet die Spitze des auf einer verkröpften Basis ruhenden Dreiecksgiebels das oberste Gesims des Tambours; bei der Kirche der päpstlichen Sommerresidenz ist die Lösung Berninis noch eigenwilliger, indem die Basis der

gesprengten Segmentgiebel der Tambourfenster geseinsam mit den Kämpferplatten der Kapitelle, die die zwischen den Fenstern stehenden Pilaster bekrönen, durch ihre eng aneinander anschließende, bandartig verlaufende, lediglich durch rankende Fruchtkränze unterbrochene Reihung die Funktion eines Gesimses, das Tambour und Kuppel trennt, annehmen¹³².

In der Erhardtskirche rückt das obere Gesims des Gebälks, das nach unten hin mit Konsolen und dazwischen befindlichen Rosetten versehen ist, stark vor und erfährt in seinem Verlauf keine Unterbrechung. Dieses Gesims stellt eine Begrenzung zwischen Tambour und Kuppel dar - ein Phänomen, das mit der Barocklösung der beiden angeführten italienischen Kirchen keine Gemeinsamkeit aufweist und eher der Morphologie der Renaissance zugeordnet werden sollte¹³³. In der römischen Kirche S. Agnese befindet sich zwar ein ununterbrochen verlaufendes Gesims, das jedoch noch eine Attikazone trägt, über der in den Fensterachsen Dreiecksgiebel angebracht sind. Auf diese Weise wird die Bewegung der Fensterachse in die Kuppel übertragen, so daß das Gesims nicht als ausschließlich trennende Zäsur betrachtet werden kann.

Obwohl diese Partie der Erhardtskirche von der römischen Barockarchitektur abrückt, ist sie im Zeitalter des Barock auf italienischem Boden nicht ohne Vorläufer. Das Gesims, das den Tambour und die Kuppel über dem Chorraum der von Baldassare Longhena 1631 begonnenen Kirche S. Maria della Salute in Venedig¹³⁴ trennt, verläuft ebenfalls ohne Unterbrechung und ist ganz im Sinne der Renaissance, vor allem des Palladio¹³⁵, errichtet worden. Möglicherweise hat sich Zuccalli von der Kirche Longhenas inspirieren lassen, da diese Kirche kein unbekanntes Objekt bei seinen Verwandten zu sein scheint. Enrico hat beim Bau der Theatinerkirche in München ebenfalls Elemente von S. Maria della Salute benutzt, namentlich das große Volutenornament am Glocken-

turm der Münchner Kirche, mit dem Longhena bereits die Außenwand des Haupttambours seiner Kirche umgeben hat. Norditalien hat wohl wegen der günstigen geographischen Lage zu der Heimat Zuccallis großen Einfluß auf diese Graubündner Baumeister-Familie geübt¹³⁶: Das Thermenfenster z. B., das durch Palladio aus der römischen Antike nach Norditalien eingeführt¹³⁷ und auch von Longhena für seine oben erwähnte Kirche verwendet wurde, ist ein fester Bestandteil der meisten Kirchen von Kaspar und Johann Domenicus Christophorus Zuccalli¹³⁸. Bezüglich der Flächenhaftigkeit, die den Bauten der Zuccalli zu eigen ist, läßt sich auch eine Verbindung zu Palladios Bauten vermuten. Gerhard Hojer hat bei seiner Untersuchung über die Bautätigkeit des Kurfürsten Max Emanuel ebenfalls einen Zusammenhang zwischen dem 1684 von Henrico errichteten Schloß Lustheim und Palladios Architektur festgestellt¹³⁹. Wir sollten jedoch den Einfluß Palladios auf die Zuccalli hinsichtlich der Flächenhaftigkeit nicht überbewerten und uns der Tatsache bewußt sein, daß der Lokaleinfluß bei der Stilbildung der Zuccalli-Familie ebenfalls eine Rolle spielt, denn sowohl die Bürgerhäuser wie auch öffentlichen Gebäude in der Heimat Zuccallis und in den angrenzenden Gegenden besitzen auch überwiegend flächenhaft Fassaden.

Das Gebälk des Tambours der Erhardskirche stellt also, wie die vorangegangene Analyse zeigt, eine Kombination von der Ausdrucksweise des römischen Barock und der klassischen Architektur dar - eine sehr bemerkenswerte Entwicklung auf Salzburger Boden. Im Grunde genommen hat Johann Casparo den Grundriß der Kirche auf die gleiche Art und Weise entworfen: ein strenges griechisches Kreuz mit gleich langen Armen, an die halbrunde Apsiden angeschlossen sind - insgesamt der Renaissance entlehnte Gestaltungsweisen. Durch die Vergrößerung der auf der Hauptachse liegenden Apsis hebt Zuccalli die Symmetrie und zugleich die statische Wirkung auf und bringt Bewegung in den Raum.

Was die Rezeption der klassischen Elemente bei Johann Casparo betrifft, so sollte man ebenfalls einen eventuellen Einfluß Frankreichs - vielleicht auf indirektem Weg - nicht ausschliessen, weil der französische Barockstil ein nicht minder klassisches Formenrepertoire wie der Norditaliens beinhaltet¹⁴⁰ und ein Verwandter Johann Casparos nachweisbar in Frankreich tätig gewesen ist¹⁴¹.

Die Kuppel der Erhardskirche enthält acht trapezförmige Kappen, die von profilierten, mit Stuckornamenten versehenen Rahmungen umgeben sind. In die Kappen ist jeweils ein durch profilierte Rahmen mit Zweigen und Voluten begrenztes Medaillon eingespannt. Diese Medaillons enthalten Reliefs, die die Lebensstationen des hl. Erhard darstellen. Die Stuckarbeiten stammen von Francesco Brenno¹⁴². Die runde Laterneöffnung ist mit einem Fruchtkranz dekoriert, in einem zweiten Ring um den Fruchtkranz befindet sich eine Inschrift in großen vergoldeten Buchstaben, die lautet: Gloriae S. R. Erhardi Ep. et Conf. Can. Metr. Sal. ff. MDCLXXXVI. Die Laterne selbst ist durch acht Pilaster in Felder mit Rundbogenfenstern gegliedert. In der Laternenkuppel befindet sich eine Darstellung des Hl. Geistes als Taube in Glorie.

Bei der Behandlung des Grundrisses wurde bereits die Verwandtschaft zwischen der Erhardskirche und San Tomaso di Villanova aufgezeigt. Die Beziehung in der Innenraumgestaltung im Bereich von Tambour und Kuppel dieser beiden Kirchen tritt bei einem Vergleich ebenso deutlich zutage. Obwohl die Gliederung der Kuppel und des Tambours der beiden Kirchen in gewissen Punkten, wie z. T. schon beschrieben, voneinander abweicht - während bei S. Tomaso die Kuppel höher und der Tambour niedriger sind und dadurch auch die Fenster niedriger sein müssen, ist die Konstruktion dieser Partie der Erhardskirche übersichtlich und streng, insofern Tambour und Kuppel deutlich durch ein Gesims voneinander getrennt sind und das Größenverhältnis zwischen ihnen noch dem Renaissance-

Ideal foldend 1:1 beträgt¹⁴³ -, lassen sich doch zahlreiche Ähnlichkeiten erkennen. Diesbezüglich ist auffallend, daß bei der Erhardskirche wie bei S. Tomaso in acht trapezförmigen Kappen der Kuppel sich Medaillons befinden, die hier wie dort Geschichten aus dem Leben des dem die Kirche geweihten Heiligen abbilden¹⁴⁴. Auch die Bewegungsform der Fruchtkränze in der Erhardskirche ist der der Blumenkränze von San Tomaso nachgebildet: sie wiederholen den Rhythmus, nach dem die Kränze abwechselnd über den oberen Fenster- rand und unter dem Kapitell des Tambourpilasters verlaufen.

Die drei Kreuzarme mit angeschlossenen Halbkreisapsiden sind gleich gestaltet. Die Kreuzarme entsprechen in ihrer Breite der Vierung, werden jedoch von vorspringenden Pfeilern eingefasst, einerseits von den Vierungspfeilern, andererseits von noch weiter vortretenden Pfeilern an der Apsis, die mit mehrfach geschichteten Pilastern versehen sind. Im Chorkreuzarm ist auf Grund der breiteren Öffnung zur Hauptaltarapsis die äußere Pilasterschicht gegenüber denen der Querarme schmaler. Das zwischen den Pfeilern befindliche Mauerstück ist jeweils von einem Rundbogenfenster durchbrochen. Oberhalb des Fensters, über Gebälk und Deckplatte ist zwischen den Gewölbegurten ein schmales Tonnengewölbe mit Stuckverzierung gespannt. Die Ausstattung der vier Tonnengewölbe ist identisch: Über eingeblendeter Brüstung sitzen zwei Putten, die ein Medaillon halten - ein in der von Carlo Canevale zwischen 1651 und 1677 erbauten Servitenkirche Maria Verkündigung in Wien¹⁴⁵ vorgebildetes Motiv. Auf dem Medaillon werden weitere Szenen aus dem Leben des Hl. Erhard als Relief dargestellt¹⁴⁶. Über dem Medaillon sind längliche, von Blattkränzen gerahmte Felder mit je zwei Putten, die Pedum oder Mitra und Schild mit Domkapitel-Wappen von Salzburg halten, angebracht. In der Mitte des Gewölbes befindet sich eine von vier Muscheln umgebene Rosette.

An der Rückwand jeder von einer Halbkuppel überwölbten

Apsis steht ein Altar, der aus zwei auf Postamenten ruhenden, von korinthischen Kapitellen gekrönten Säulenpaaren zusammengesetzt ist, die das Altarbild flankieren und über verkröpftem Gebälk einen gesprengten Segmentgiebel tragen, wobei der Hauptaltar sich von den beiden Nebentären durch Spiralsäulen, einen größeren Tabernakel und eine aufwendigere im Sprenggiebel befindliche Stuckgruppe unterscheidet, die die Dreifaltigkeit mit Engeln darstellt: Gottvater (rechts), Gottsohn (links) und Gottheiliger Geist als Taube im Scheitelpunkt. Außerdem treten die beiden inneren Spiralsäulen samt ihren Postamenten nicht wie bei den Nebentären nach vorne, sondern zurück, wodurch der Hauptaltar eine größere Tiefe erhält.

Links und rechts neben jedem Altar ist in der Apsis jeweils ein großes Rundbogenfenster angebracht. Auf Grund der größeren Weite der Chorapsis sind die beiden Fenster hier breiter als die der seitlichen Apsiden. Darüber hinaus besteht eine freie Lichtzufuhr der Chorfenster, während die südöstlichen Fenster der Seitenapsiden vom Anbau verdeckt sind, so daß der Hauptaltar gegenüber den Nebentären an Helligkeit gewinnt.

Der als Eingangshalle dienende südöstliche Kreuzarm wird durch die Orgelempore in zwei Geschosse unterteilt. Die Eingangshalle zeigt, abgesehen von der fehlenden Apsis, an deren Stelle eine glatte Wand gezogen ist bzw. sich der Eingang befindet, in der Ausstattung keinen Unterschied zu den drei übrigen Kreuzarmen. In der Mitte des Bogenfeldes der Abschlußwand durchbricht ein mit profilierter Rahmung versehenes Fenster¹⁴⁷ die Wand, das von Pfeilern mit Pflanzenmotiven flankiert wird. Die Pfeiler tragen ein kräftig vorspringendes Gebälk, das, verkröpft, sich als ein Band bogig über das Rahmenprofil legt. Auf dem vorspringenden Gebälkteil zu beiden Seiten sind Engel gelagert, die in korrespondierender Weise mit denen auf dem schmalen Tonnengewölbe be-

findlichen zusammen musizieren. Neben dem Fenster finden sich in den von Blumenkränzen gerahmten Feldern¹⁴⁸ ebenfalls musizierende Engel.

Die Wandaufteilung, die Fensterform sowie die Anordnung der miteinander korrespondierenden Engel sowohl auf der Rückwand als auch im Tonnengewölbe der Orgelempore scheint ohne die von Bernini um 1647 errichtete Cornaro-Kapelle am linken Querarm der kleinen Karmelitenkirche S. Maria della Vittoria in Rom nicht möglich zu sein, auch wenn Berninis Kapelle in der Anordnung viel aufwendiger und lebendiger ausgestattet ist¹⁴⁹.

Die vorangegangene Untersuchung hat gezeigt, daß die erste Salzburger Kirche Zuccallis nicht nur im Schema, sondern auch in vielen Details Verbindung zu Berninis Kirche S. Tomaso di Villanova aufweist¹⁵⁰. Außerdem ist die Raumatmosphäre der beiden Kirchen, bedingt durch das kleine Maß sowie den hohen Tambour und die Kuppel, ähnlich, wobei der Effekt des aufsteigenden Raumes bei Zuccallis Kirche durch die Halbkuppeln der Apsiden, die, wie bei der 1508 von Cola di Matteuccio begonnenen, unter Einfluß Bramantes entworfenen Kirche S. Maria della Consolazione in Todi, als Vorbereitung für die Hauptkuppel betrachtet werden können, noch stärker zum Ausdruck kommt. Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Johann Casparo Berninis Werke aus eigener Anschauung kennengelernt hat, da seine Beziehung zur römischen Architektur zu einseitig erscheint. Vielmehr läßt sich der Einfluß Berninis auf ihn über indirektem Weg vermuten und zwar durch seinen in München als Hofbaumeister tätigen Onkel Henrico. Bereits bei dem ersten Sakralbau auf deutschem Boden hat Henrico auf Berninis Kirche S. Maria dell' Assunzione in Ariccia zurückgegriffen: Als er 1673 mit dem Bau der Altöttinger Kapelle beauftragt wurde¹⁵¹, hat er nach mehreren Entwurfsversuchen sich schließlich für eine Grundrißform entschlossen, die nur unwesentlich von der der Kir-

che Berninis abweicht¹⁵². Darüber hinaus sind noch zwei Aufrißzeichnungen Henricos erhalten, die Paulus in die Altöttinger Projekte eingeordnet und Erich Hubala als Kopie und Kombination von Berninis Kirchen in Ariccia und S. Andrea al Quirinale in Rom indentifiziert hat¹⁵³.

Nach der Meinung Lipperts müßte Henrico unmittelbaren Kontakt mit Bernini gehabt haben, da das Kassettenmuster der Kuppel beider Zeichnungen Henricos rautenförmig ist und der Darstellung einer Zeichnung Berninis, die die Dekorationsplanung für Ariccia wiedergibt und erst durch Brauer und Wittkower veröffentlicht wurde¹⁵⁴, entspricht¹⁵⁵. Auf einer Zeichnung der Kirche in Ariccia, die Gio. Battista Falda in seine 1665 veröffentlichte Stichsammlung aufgenommen hat und Henrico eventuell als Vorlage benutzt haben könnte, weist die Kuppel jedoch ein wabenförmiges Muster auf¹⁵⁶. Wir erinnern uns, daß Kaspar Zuccalli, als er sich um die Stelle des Hofmauermeisters in München bewarb, angegeben hat, ein Verwandter von ihm sei in Frankreich am Bau der königlichen Residenz beteiligt. Wenn gemäß der Ansicht Lipperts dieser Verwandte möglicherweise Henrico gewesen ist, könnte durch diese Verbindung Henrico auch die Zentralpläne Berninis übernommen haben¹⁵⁷.

Paulus vertritt die Auffassung, daß Johann Casparo in München als Schüler bei seinem Onkel Henrico und am Bau der dortigen Theatinerkirche beteiligt gewesen sei¹⁵⁸. Durch unsere Analyse kann die Ansicht Paulus als voll bestätigt betrachtet werden, insofern die Aufnahme der Berninischen Elemente von Johann Casparo durch Henricos Vermittlung die plausibelste Erklärung zu sein scheint.

Was die Raumaufteilung der Erhardskirche betrifft, so möchte Ebhardt einen Zusammenhang mit der von Dario zwischen 1671 und 1674 erbauten Klosterkirche Maria Plain sehen¹⁵⁹. Allein ist zu beachten, daß die Grundrißstruktur von Maria Plain eine Wandpfeilerkirche wiedergibt, die

an und für sich kaum in Zusammenhang mit einem griechischen Krauz gebracht werden kann.

Die Fassade

Grundriß und Aufbau

Neben der Eingangshalle verbindet links und rechts jeweils ein kleiner, quadratischer Raum, dessen Breite der eines Kreuzarmes entspricht, die Kirche mit ihren beiden Türmen, die ohne diese Verbindungen an die freistehenden Campanili der von Antonio da Sangallo entworfenen Kirche S. Biagio in Montepulciano erinnern würden, d. h. zwischen den Türmen und dem als Eingangshalle dienenden Kreuzarm würde dann eine senkrechte, durchgehende Kluft entstehen. Die Aufgabe dieser Räume liegt darin, die aus einem Kreuzarm gebildete, in der Außenerscheinung vertikal wirkende Eingangshalle zu einer waagerecht verlaufenden Fassade umzuwandeln. Diese Räume verbinden jedoch den hochgezogenen Kreuzarm nicht gänzlich mit den flankierenden Türmen, sondern erstrecken sich nur bis zum zweiten Stockwerk, so daß eine Kluft zwischen den Türmen und der Attikazone der Fassade entsteht. Die Verbindungsräume, die man vom Grundriß her als verkürzte Seitenschiffe ansehen kann, schaffen auch Abstand zwischen den Türmen und dem Mittelteil, d. i. der Eingangshalle, wodurch die gesamte Fassade mehr an Breite gewinnt.

Die Fassade der Erhardskirche besitzt entgegen der Front der meisten Barockkirchen keine Gebälkzone, die eine klare horizontale Unterteilung schaffen würde. Dennoch wird die Fassade durch ihre organische Struktur mit Hilfe gedachter Verbindungslinien zwischen den beiden Basen der gesprengten Dreiecksgiebel auf den flankierenden Türmen und dem Dachgesims in der Mitte horizontal in zwei Teile geschieden. Die obere Partie, Tambour und Glockengeschosse der Türme, besteht ausschließlich aus zylinderförmigen (Tambour) oder zylinder-

ähnlichen (oktogonaler Grundriß der Glockengeschosse) Bauelementen, die alle mit Pilastern gegliedert sind und denen gewissermaßen als Basis auf die Ebene projizierte trapezoide Formen - im Mittelteil das Dach, an den Türmen die gesprengten Dreiecksgiebel - unterlagert sind. Zwischen den Pilastern sind Rundbogenfenster eingelassen. Nicht unbedeutend ist auch die Einheit stiftende Rolle der Balustraden in den Fensteröffnungen sowohl des Tambours wie der Tüme.

Während die obere Partie der Fassade in allen Einzelheiten berechnet und als eine gelungene Komposition bezeichnet werden kann, präsentiert sich der untere Teil kompositorisch gleichförmiger und weniger beziehungsreich. Abgesehen von der einheitlichen Fensterform hat der mittlere Abschnitt fast nichts gemeinsam mit den Türmen, die in diesem Bereich durch Kolossalpilaster mit toskanischem Kapitell gerahmt sind. Eine gewisse Bindung zwischen den drei Teilen ist wohl durch den Dreiecksgiebel mit der Gebälkzone des Portikus und den gesprengten Dreiecksgiebel über einer ähnlich gestalteten Gebälkzone der Türme versucht worden herzustellen, die jedoch wegen der ungleichen Höhe sowie der Verschiedenheit der tragenden Kapitelle - am Portikus Kompositkapitelle und auf den Türmen toskanische Kapitelle - an zusammenhängender Wirkung stark einbüßen. Auch die farblich abgesetzte Sockelzone, die sich über die gesamte Fassade erstreckt, verliert ihre Aussagekraft als einheitliches Sockelgeschoß weitgehend, da es nicht als Ganzes aufgefaßt, vielmehr gesondert zu den jeweiligen Bauteilen gehörig gesehen wird, was besonders im Bereich der Türme deutlich wird. Das liegt zum einen an dem Sockel des rahmenden Kolossalpilasters der Türme, der ohne wesentliche Zäsur in das Sockelgeschoß übergeht, so daß hier zwischen dem Sockelgeschoß und den darüberliegenden Turmggeschossen eine Verbindung geschaffen ist;

diese wird durch die nahezu gleiche Form und Größe der im Sockelgeschoß befindlichen Türöffnung und der Fenster der oberen Turmgeschosse verstärkt und so der Sockel als allein zum Turm gehörend, von der Sockelzone des Mittelteils isoliert gesehen, zusätzlich begünstigt durch das Vorspringen der Türme aus dem Mauerverband. Zum zweiten wird im Mittelteil das Sockelgeschoß weitgehend durch die beiden seitlichen zum Eingang führenden und mit Balustradengeländer versehenen Treppenaufgänge samt der massiven, Säulen tragenden Würfelsockel des Portikus bedeckt, zudem die Höhe der Würfelsockel, deren Form offensichtlich der Architektur Palladios entlehnt ist¹⁶⁰, unterschiedlich ist und in keiner Beziehung zu der dahinter befindlichen Zone steht¹⁶¹, so daß eine suggestive Weiterführung des Sockelbandes unmöglich gemacht wird. Auch die in der Fensterachse der bei der Grundrißbehandlung erwähnten Verbindungsräume gelegenen kleinen querrechteckigen Fenster¹⁶² lassen keinerlei Beziehung zu den Türöffnungen der Türme erkennen, was ebenfalls die Einheitlichkeit des Sockelgeschosses stört.

Der dem ionischen Tempel nachgebildete Portikus ist der Mitte der Fassade auf eine Art und Weise vorgesetzt, die keine Vorbereitung auf die Hintergrundwand, wie etwa durch Pilasterrücklagen, leistet; ebenso verdeckt der Giebel des Portikus ohne Vorbereitung und Übergang die dahinter liegenden Fenster teilweise. Bis auf die durch die Säulen des Portikus geleistete senkrechte Bindung zu den Wandvorlagen der Attikazone bzw. den Pilastern des Tambours, verfügt diese Partie über keine Beziehung zum Hauptkörper der Kirche.

Gerade weil die Säulen des Portikus die sie reflektierenden Pilasterrücklagen an der Hintergrundwand nicht besitzen, stellt der Portikus für die vertikale Steigerung des Mittelteils einen wesentlichen Faktor dar: Bei

einem Betrachterstandpunkt auf der Mittelachse vor der Fassade ist eine nach oben steigende Bewegung von den vier Säulen aus über die Lisenen der Attikazone, die Pilaster des Tambours, die Rippen des Kuppeldaches bis zur Laterne hin wahrnehmbar, wobei die Abschnitte der Linien vom Kuppeldach nach oben zur Laterne kürzer werden und dadurch die emporsteigende Wirkung noch verstärkt wird. Diese unterstützt nicht zuletzt auch die Sequenz von trapezförmigem Treppenaufgang, Dreiecksgiebel des Portikus, trapezförmigem Dach, durch die Untersicht bedingtem bogenförmig gesehenen Gesims des Kuppeldaches, der Halbkreisilhouette des Kuppeldaches selbst und schließlich der Laterne¹⁶³. Durch die Kluft zwischen der Gebälkzone der Türme und der Attikazone des Mittelteils, sowie durch die überwiegend senkrechte Betonung der einzelnen Bauteile, stehen diese nur in loser Beziehung zueinander, zumal die wenigen gemeinsamen Elemente zur Bildung horizontaler Akzente wie die Kuppelzone, die gesprengten Dreiecksgiebel der Türme und das trapezoide Dach des Mittelteils einschließlich der darüber befindlichen Balustrade, wie auch die einheitliche Fensterform eine nur schwache Wirkung besitzen und weit hinter die vorherrschende vertikale Tendenz zurücktreten. Darüber hinaus aber brechen auch die Verbindungen der vier senkrechten Leitlinien und mit ihnen die aufwärts steigende und sich steigernde Bewegung von einem Betrachterstandpunkt seitlich der Mittelachse aus gesehen ab, da Portikus, Attikazone sowie Tambour jeweils auf verschiedenen räumlichen Ebenen liegen, somit kaum eine organische Verbindung zwischen den Fassadenteilen besteht. Die wenigen Korrespondenzen in der Fassadenkomposition sind zudem sehr schlicht und von geringer Stringenz¹⁶⁴. Der Versuch Johann Casparos, die Teile zu einem ganzheitlichen Gebilde zu gestalten, ist kaum gelungen. Diesbezüglich findet die Kritik Harald

Kellers an der Fassade ihre Bestätigung, wenn er die Komposition der Fassade als "kein organisches Gebilde" bezeichnet¹⁶⁵.

Stilherleitung

Eingangs wurde darauf hingewiesen, daß der Abstand der Türme zum mittleren Teil der Fassade durch die dazwischen liegenden, im Grundriß quadratischen Räume vergrößert wird, so daß die Fassade an Breite gewinnen kann. In diesem Sinne zählt die Erhardskirche zu jener norditalienischen Gruppe von Kirchen mit Doppelturmfassade, deren Türme neben den Seitenschiffen an der Fassade angebracht sind, zu denen die Kirchen S. Maria di Carignano in Genua (entworfen 1549) von Galeazzo Alessi, S. Alessandro in Mailand (begonnen 1601) von Lorenzo Binago, die unter norditalienischem Einfluß entstandene Theatinerkirche in München von Barelli und Henrico Zuccalli¹⁶⁶ gehören - außer der Schauseite von S. Maria di Carignano hat Manfred Ebhardt als "allgemeine Berührungspunkte" noch die von Francesco Borromini errichtete Doppelturmfassade von S. Agnese auf der Piazza Navona in Rom erwähnt¹⁶⁷. Die Erhardskirche entspricht damit - im Gegensatz etwa zu dem Salzburger Dom, der von Antonio Petrini zwischen 1670 und 1690 errichteten Haug Kirche in Würzburg oder der 1627 entstandenen Jesuiten- bzw. Universitätskirche in Wien, die schmalere und höhere Fassaden haben - eher dem italienischen Proportionsempfinden, da die Anordnung der relativ eng beieinander stehenden Türme für italienischen Geschmack wohl zu viel Vertikaldrang ausdrückt und deshalb auf italienischem Boden nirgends anzutreffen ist¹⁶⁸.

Die Fassade von S. Alessandro und S. Maria di Carignano, deren "Unterschiede nur nebensächlicher Natur sind"¹⁶⁹, werden durch eine schmale Gebälkzone in ein Haupt- und Giebelgeschoß getrennt. Sowohl Mittel- und Seitenrisalite, d. h.

der Unterteil der Türme, als auch die Intervalle zwischen den Risaliten beider Kirchen sind durch Pilaster begrenzte flache Mauerabschnitte. Der Fassade beider Kirchen fehlt eine körperlich räumliche Durchstrukturierung, da auch die Risalite nur geringfügig vor die übrige Mauerfläche vorspringen. Die Fassade von S. Agnese besitzt dagegen einen völlig anderen Charakter. Da das Portal von S. Agnese weit hinter die Verbindungslinie beider Türme rückt, führen die an das Portal angrenzenden Mauerteile, die jeweilseinen Seitenportal aufweisen, in einem konkav geschwungenen Bogen zu den Türmen. Zudem sind die im Untergeschoß zwischen breite, mit paarig angeordneten Pilastern versehene Eckpfeiler gestellten Frontseiten der Türme konvex vorgewölbt. Im Mittelgeschoß ist die Gestalt der Türme weiter gerundet, die jetzt nur noch von schmalen, die Linie der inneren Pilaster des Untergeschosses fortsetzenden Eckpfeilern flankiert werden. Das vom Mittelgeschoß durch stark vorspringendes, verkröpftes Gebälk abgesetzte Obergeschoß nun ist statt der Eckpfeiler mit paarigen, der Rundform des Turmes angepaßten Dreiviertelsäulen versehen und gleicht somit der Gestalt des Tambours, der allerdings an Stelle der Dreiviertelsäulen Pilaster trägt. Der Eindruck, der sich dem Betachter von der Fassade vermittelt, ist geprägt durch ihre dreidimensionale Gestaltung, die auch im Einzelement Ausdruck findet, so etwa im wechselnden Gebrauch von Pilastern und Dreiviertelsäulen. "Das Ziel der Architektur Borrominis und ihr Mittelpunkt ist die Idee einer 'beweglichen' - variablen - Struktur architektonischer Gebilde"¹⁷⁰, die in der einzigartigen Formsprache Borrominis Anschauung erlangt.

Obwohl das Konzept der Fassade sowie des Grundrisses der drei oben genannten Kirchen ohne die Pläne für St. Peter von Sangallo und Michelangelo undenkbar wäre¹⁷¹, so sind S. Alessandro und S. Maria di Carignano jedoch

ihrer Natur nach, wie die vorangegangene Beschreibung zeigt, von S. Agnese völlig verschieden. Hinsichtlich des Wandsystems muß demgemäß ein Vergleich zwischen der Erhardskirche und S. Agnese ausgeschlossen sein, da die Fassade der Erhardskirche kaum räumliche Bewegung zeigt, noch die beiden Kirchen gemeinsame Bauelemente besitzen.

Bei einem Vergleich der Erhardskirche mit den beiden oberitalienischen Kirchen ist zu bemerken, daß der Tambour mit der Kuppel und die Türme hinsichtlich der hohen und schmalen Rundbogenfenster bzw. -öffnungen, der oktagonalen Glockengeschosse der Türme mit der achtseitigen Kappe sowie der Laterne sowohl auf dem Turm als auch auf der Kuppel enge Verwandtschaft mit den beiden Kirchen aufweisen. Die Verbindung dorthin ist wohl auf die günstige geographische Lage von Graubünden zu Norditalien zurückzuführen. Es gab damals nicht nur, wie bereits dargelegt, eine gute ausgebaute Ost-West-Verbindung zwischen Mailand und Venedig, sondern auch eine Nord-Süd-Verbindung zwischen Mailand und Genua¹⁷². Die Bauwerke in und um Genua müssen daher für die Familie Zuccalli genau so gut bekannt sein wie die in der Po-Ebene.

Vergleich mit dem Salzburger Dom

Bezüglich einer Verbindung der Erhardskirche zum Salzburger Dom teilt Ebhardt die Meinung Donins¹⁷³, der den unteren Teil der Fassade als "...in der Anordnung der Fenster und der Einfassung durch Doppelpilaster doch sichtlich vom Salzburger Dombau abhängig..."¹⁷⁴ bezeichnet, was aber nur bedingt zutrifft. Das Untergeschoß der Türme des Domes besitzt zwar übereinander liegende Fenster, die jedoch, anders als bei der Erhardskirche, sich in ihrer Größe unterscheiden und zudem durch ein Gesims getrennt sind. Außerdem schließen die Türme direkt an den Mittelteil der Domfassade an, der durch drei jeweils mit einem Fenster und einem Rundbogendurchgang ausgestat-

tete Achsen gegliedert ist. Dieser Teil weist einerseits wegen des Abstandes zu den Turmfenstern, andererseits wegen der Kolossalpilaster kaum Verbindung mit den Turmpartien auf. Wenn auch das Problem der Verbindung zwischen Kirchenraum- und Turmfassaden bei der Erhardskirche nicht gerade glücklich gelöst ist, erstrecken sich doch die Fenster in nahezu gleichen Intervallen über die gesamte Fassade. Eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Bauten ist lediglich in der schlichten Fensterrahmung und in den Eckpilastern der Türme zu erkennen.

Beziehung zu Michelangelos Fassadenentwurf für den Palazzo del Senatore in Rom

Hinsichtlich der vorspringenden Türme, die im unteren Bereich der Fassade als Seitenrisalite angesehen werden können, der Fensterordnung sowie der Treppenföhrung der Erhardskirche entsteht die Vermutung einer Verbindung zu Michelangelos Entwurf für den auf der Ostseite der Piazza del Campidoglio liegenden Palazzo del Senatore, der auf dem von Étienne Dupérac angefertigten, 1569 nach dem Tod Michelangelos veröffentlichten Stich zu sehen ist¹⁷⁵, nicht aber der um 1600 fertiggestellten Fassade des Palazzo entspricht. Die Nachfolger Michelangelos unter der Leitung von Giacomo della Porta haben den Plan geändert.

Wie im unteren Bereich der Fassade der Erhardskirche haben wir es auch in Michelangelos Entwurf mit einer dreiteiligen Fassade zu tun, die aus einem lang gestreckten Mittelteil mit fünf Fensterachsen besteht und aus zwei schmalen Eckrisaliten, die jeweils eine Fensterachse aufweisen und damit wie auch durch ihre flankierenden Eckpilaster an den Frontseiten an die Türme der Erhardskirche erinnern. Ebenso entspricht der vertikale Aufbau mit einem Sockel, auf dem sich zwei Geschosse erheben, dem der Erhardskirche. Dort fehlen allerdings die Kolossalpilaster zwischen den Fensterachsen. Weiterhin fehlt

auch eine optische Trennung der Geschosse durch Gesimse, die auf Michelangelos Fassadenentwurf gleichzeitig als Fenstersockel dienen. Die seitlichen Treppenläufe aber stimmen bei der Ehrardskirche wie bei Palazzo-Entwurf Michelangelos in ihrer Grundkonzeption wiederum überein. Der Unterschied zwischen den beiden Treppenanlagen besteht vor allem darin, daß diese zum einen bei der Kirche Zuccallis das Sockelgeschoß nicht in seiner ganzen Höhe überbrückt, wie es in der Zeichnung des Mischelanglo-Entwurfs der Fall ist, zum anderen wesentlich steiler konzipiert ist, was beides dazu führt, daß die Treppenläufe der Salzburger Kirche gegenüber den weit ausladenden, der Größe und dem repräsentativen Charakter des Palazzo entsprechenden Treppenläufen von wesentlich kleinerem Ausmaß sind. Eine weitere Übereinstimmung finden wir in der Anlage eines an den Frontseiten der Treppenaufgänge in der Mittelachse in eine Nische eingelassenen Brunnens.

Neben dieser in der Grundkonzeption bestehenden Ähnlichkeit zwischen dem Palazzo-Entwurf Michelangelos und der unteren Partie der Erhardsfassade bietet das erste Schleißheimer Projekt von Henrico Zuccalli, das von Michael Petzet auf um 1690 datiert und erstmals veröffentlicht wird¹⁷⁶, einen zweiten Anhaltspunkt dafür, daß die Zuccalli sehr wahrscheinlich den von Dupérac 1569 veröffentlichten Stich gekannt haben. Hier sieht man im Verdergrund Arkadengänge, an deren östlichen Anschluß zu beiden Seiten jeweils ein Gebäudetrakt eingezeichnet ist. Dieser Gebäudetrakt ist zwar neunachsig und weist nur zwei Geschosse, ebenso keine vortretenden Seitenteile auf, er zeigt jedoch durch folgende Merkmale Gemeinsamkeiten mit Michelangelos Entwurf: Neben der Rustizierung des Sockelgeschosses finden wir im Piano nobile auch hier durch Pilaster getrennte Fensterachsen; in den Feldern befinden sich Rechteckfenster mit Dreiecksgiebel; zu dem auf der Mittelachse liegenden Portal führt eine doppelläufige Freitreppe; unter dem Portal ist eine Nische angebracht,

die, wie auf dem Stich Dupéracs, von Pfeilern flankiert ist.

Einfluß der Verwandten bei der Detailbildung

Neben der obendargelegten stilistischen Beziehung der Erhardsfassade zur norditalienischen Barockarchitektur können wir an einigen architektonischen Einzelteilen den Einfluß der Verwandten Johann Casparos feststellen. Zunächst fällt auf, daß entgegen den beiden norditalienischen Vorbildern Johann Casparo für die Pilaster toskanische Kapitelle benutzt hat. Eine Vorliebe für das toskanische Kapitell haben schon sein Vater und Onkel Kaspar gezeigt - die Außenwände der von ihnen errichteten Bauten weisen ausschließlich eine toskanische Ordnung auf. So benutzt auch Johann Casparo für die rahmenden Pilaster der Türme im Gegensatz zur Kompositordnung der Portikussäulen toskanische Kapitelle, wodurch die Beziehung zwischen Mittelteil und Türmen gestört und der Bemühung um kompositorischen Zusammenschluß der Bauteile entgegen gewirkt wird.

Bezüglich der Lösung des Übergangs vom quadratischen zum oktogonalen Teil der Türme sollte man die Einfluß des Vaters von Johann Casparo nicht außer Acht lassen. Bei der von Johann Domenikus Christophorus zwischen 1662 und 1669 erbauten Wallfahrtskirche auf dem Gartlberg bei Pfarrkirchen, deren Fassade zwei eng beieinander stehende Türme besitzt, gibt es entgegen den meisten zeitgenössischen Kirchen, bei denen der oktogonale Oberteil der Türme ohne jedweden Übergang auf den quadratischen unteren Geschossen aufsetzt¹⁷⁷, einen gesprengten Dreiecksgiebel als Übergang zwischen den unteren quadratischen und den beiden oberen oktogonalen Geschossen. Der Übergang wird dadurch geschaffen, daß die Basis des Giebels die oberste Grenze des quadratischen Teils darstellt und der Spalt des gesprengten Giebels das Rundbogenfenster der oberen okto-

gonalen Partie des Turms an der Basis einfaßt. Außerdem erscheint der Giebel bei Untersicht fast parallel zu den Schrägseiten des Oktogons, so daß er in enger Beziehung zum Oktogon gesehen wird. In dem entsprechenden Bereich an der Erhardskirche hat Johann Casparo die Konstruktion seines Vaters unverändert übernommen - die durch Untersicht beabsichtigte Wirkung der Parallelität zwischen Giebelkante und Schrägseiten des Oktogons kommt jedoch wegen der geringeren Höhe der Türme nicht voll zur Geltung. In der Art und Weise, wie die Pilaster mit dem toskanischen Kapitell an dem Baukörper angebracht sind, mit Übergreifen der Pilastervorlagen um die Ecken des Oktogons, folgt Johann Casparo dem Vorbild seines Vaters ebenfalls.

Wohl wegen der bewußten Unterteilung der Fassade in zwei horizontale Bereiche hat Johann Casparo die Fenster der beiden Partien nicht einheitlich gerahmt: Während die Fenster der unteren Hälfte mit den im Barockzeitalter sehr verbreiteten profilierten Rahmen eingefasst sind, die auch Henrico Zuccalli für den Bau des zwischen 1674 und 1676 errichteten Chorherrnhauses in Altötting benutzt hat, sind die des oberen Teils wie in Straubing von flachen bandartigen Rahmen umgeben, die wiederum an die Bauten des Vaters und des Onkels Kaspar erinnern¹⁷⁸.

Der Portikus

Bei dem Versuch, die stilistische Herkunft des Portikus der Kirche Zuccallis zu bestimmen, hat Richard Kurt Donin mit Recht eine Beziehung zu den oberitalienischen Portikus festgestellt. Dabei hebt Donin Palladio und Scamozzi hervor, die durch die auf Treppenanlagen gestellten Säulenhallen die Mitte der Villen betonen¹⁷⁹. Die Verbindung zu Palladios Bauten scheint aber besonders eng zu sein: Die schlanken, auf hohe Postamente gestellten Säulen deuten auf die von Palladio bei der Kirche S. Gior-

gio Maggiore sowohl für den Portikus als auch für den Innenraum verwendete Zusammensetzung hin, die dann auch von Longhena für die Kirche S. Maria della Salute übernommen wurde. Manfred Ebhardt will jedoch einen Zusammenhang mit einigen französischen Bauten, nämlich der von Mansart und Lemercier errichteten Klosterkirche Val-de-Grâce und der Nordseite der von Lemercier 1635 begonnenen Kirche der Sorbonne, feststellen können¹⁸⁰. Wenn man den Portikus der Erhardskirche unter dem Gesichtspunkt betrachtet, daß er ein nachgebildetes Tetrastilo darstellt, so scheidet der Vergleich mit der Kirche der Sorbonne zwangsläufig aus, da der Portikus dieser Pariser Kirche sechs Säulen besitzt, die zudem massiver sind und der Portikus dadurch kompakter erscheint als bei der Erhardskirche. Darüber hinaus folgt die Stellung der Säulen beim Portikus der Salzburger Kirche konsequent der griechischen Ordnung, d. h. die Säulen stehen in gleichem Abstand zueinander. Diese Anordnung begünstigt auch durch Bewahrung der Kontinuität der zu Anfang besprochenen vertikalen Linien, die aufsteigende Bewegung der Fassade. Bei anderen Bauten des Barock wie auch bei der Kirche der Sorbonne findet man dagegen häufig zwischen den beiden mittleren Säulen die Distanz vergrößert, meistens um die Sicht auf das große Portal nicht durch Säulen zu verdecken oder um die Mittelachse zu betonen, wie die von Palladio 1567 erbaute Villa Rotonda und die Klosterkirche Val-de-Grâce es zeigen.

Auf Grund des der Fassade vorgelagerten Portikus der Erhardskirche will Anton Eckhard "eine vereinfachte Version des Invalidendomes" sehen, "an die links und rechts Türme angefügt" wurden¹⁸¹. Jedoch erscheint der Vergleich Eckhards zwischen der Salzburger Fassade und dem von Jules Hardouin-Mansart 1679 bis 1691 erbauten Invalidendom nicht überzeugend, da die Fassade des Pariser Domes¹⁸² nicht nur

viel aufwendiger, sondern auch andersartig gestaltet ist mit drei räumlichen Schichten, denen Säulen vorgelagert sind. Die vorderste Schicht bildet der Portikus, der sich über zwei Geschosse erstreckt und selbst klar nach Geschossen gegliedert ist. Seine Säulen korrespondieren mit denen der räumlich tiefer gelegenen Schichten. Die Fassade stellt ein komplexes System mit beziehungsreichen Elementen dar, in das der Portikus als Teil eingebettet ist.

Durch das Aufsteigen der Treppen variiert die Höhe der Postamente und auch der Säulen. Diese Gliederung der Erhardsfassade ist in der Barockarchitektur einmalig. Doch gibt es in Bayern einen Vorgänger dieser Portikusform, den Johann Casparo gekannt haben muß. Es ist der Portikus der Ostfassade des im zweiten Weltkrieg zerstörten Alten Schlosses in Schleißheim¹⁸³, wo Henrico, der Onkel und Lehrer Johann Casparos, seit 1684 mit dem Bau des Schlosses Lustheim für den Kurfürsten Max Emanuel beschäftigt war. Obwohl in Schleißheim der Portikus statt der Säulen rustizierte Pfeiler besitzt, deren inneres Pfeilerpaar mit einem in das Giebfeld des Portikus hineinragenden Rundbogen versehen ist, so ist die Übereinstimmung im Grundkonzept der Anlage beider Portikus mit zweiseitigem Treppenaufgang und variierender Pfeiler- bzw. Säulenhöhe augenfällig.

3. Die Kajetanerkirche in Salzburg

Die Lokalisierung des Klosterkomplexes

Die Lokalisierung des Kajetanerklosterkomplexes ist für das Salzburger Stadtleben nicht ohne Bedeutung. Wie ein von Johann Friedrich Probst um 1710 angefertigter Stich, der ein Panoramabild von Salzburg darstellt, verdeutlicht, wurde der Kajetanerklosterkomplex an die äußerste nord-

östliche Ecke der Stadt gelegt. Die Errichtung eines Platzes vor dem Kloster, der einerseits die zentrale Bedeutung des Klosters steigert, während andererseits durch die relativ ausladende kombinierte Kirche-Klosterfassade der Platz¹⁸⁴ mehr Anziehungskraft gewinnt - was desgleichen ein von Danreiter um 1735 angefertigter Stich anschaulich macht - bedeutet eine Verlagerung des Stadtlebens in einen sonst abgelegenen Bereich.

Die Fassade des Klosterkomplexes mit der Kirche in der Mitte ist jedoch nicht römischen Gewohnheiten entsprechend - wie S. Maria della Pace, S. Ignazio oder die Zwillingskirchen S. Maria di Monte Santo und S. Maria de' Miracoli - zur Mitte des Platzes gerichtet. Dennoch wirkt das Gebäude auf Grund seines Ausmaßes durchaus platzbeherrschend.

Das Bauschema des Klosterkomplexes

Der Kajetanerklosterkomplex ist ein dreigeschoßiger, in Form eines Hufeisens angelegter, langgestreckter Bau. In die nach Südosten weisende Öffnung der Gebäudeanlage ist auf quadratischem Grundstück eine Kirche mit querelliptischem Grundriß eingefügt. Das Portal der Kirche samt den beiden Stirnseiten der Längsflügel des Klosters bilden die Fassade des Gebäudes, so daß der Klosterkomplex einen auf allen Seiten in sich geschlossenen Bau darstellt¹⁸⁵.

Die Grundidee dieses Bauschemas hat ihren Ursprung in der Anlage des 1563 begonnenen spanischen Königskloster El Escorial, das als Vorbild des europäischen Barockklosters gelten kann¹⁸⁶. Der Kajetanerklosterkomplex folgt jedoch nicht wie etwa das zwischen 1674 und 1683 erbaute Benediktinerstift Einsiedeln konsequent der fast quadratischen Form der Anlage von El Escorial, vielmehr erinnert er an den auf rechteckigem Grundriß gebauten Palazzo della Sapienza¹⁸⁷ mit der auf der Längachse gelegenen,

von Francesco Borromini 1642 bis 1650 errichteten Kirche S. Ivo. In Vergleich zu El Escorial und Einsiedeln weist die Salzburger Anlage einen kompakteren Bau mit geringeren Ausmaßen auf, die sicherlich mit Rücksicht auf den Umfang der Personalstruktur des Ordens zu erklären ist.

Abgesehen von der Raumteilung zeigt der Grundriß des Klosters eine symmetrische Anlage. Der Aufbau der Geschosse untereinander ist in soweit identisch, als die Zimmerreihe der jeweiligen Geschosse die gleiche Tiefe sowie jedes Geschoß auf der Hofseite einen Rundgang besitzt.

Rechts und links neben der Kirche befinden sich Treppenanlagen, die das Erdgeschoß mit dem 1. und 2. Geschoß verbinden. Während die rechte Anlage von unten bis oben kontinuierlich mit einer zweiläufigen, mittels eines Podestes zwischen den Etagen die Richtung wechselnden Treppe die Geschosse verbindet, verläuft die linke vom Erdgeschoß zum ersten mit einer dreiläufigen Treppe und weiter zum zweiten zweiläufig wie auf der rechten Seite.

Neben den beiden Eingängen an den Stirnseiten der Längsflügel findet sich ein Eingang zum Kloster in dem der Kirche gegenüberliegenden Nordwestflügel, von wo aus gleichzeitig ein Durchgang in den Hof führt. Rechts neben diesem Eingang ist eine weitere zweiläufige jedoch schmalere Treppenanlage vorhanden.

Das Grundrißschema in der Entwicklungsgeschichte der elliptischen Sakralbauten sowie seine Stilherleitung

Wie die erste Kirche Johann Casparo Zuccallis in Salzburg ist auch die Kirche S. Cajetan ein Zentralbau, diesmal jedoch mit einem querelliptischen Grundriß. Im Vergleich zu anderen Teilen des Gebäudes besitzt die Kirche ein wesentlich breiteres Mauerwerk, da es eine massiv aufgezugene Kuppel und die tonnengewölbten Dächer der Nebenräume zu tragen hat. Die dicht gemauerte Ellipse ist zu den vier

in den Achsen angeschlossenen querrechteckigen Chor- und Eingangs- bzw. Kapellenräume durchbrochen. Die Durchgänge sind mit gestaffelten Pilastern ausgestattet und genau so breit wie die zwischen ihnen befindlichen Mauerintervalle, d. h. jede Öffnung und jeder Mauerabschnitt nehmen je $\frac{1}{8}$ des Umfangs der Ellipse ein. Die vier angeschlossenen Räume weisen jedoch in ihrem Inneren unterschiedliche Ausmaße in Breite und Tiefe auf. So sind die auf der längeren Querachse liegenden Kapellenräume schmaler und flacher als die Eingangshalle und der Chorraum. Auf Grund ihrer im Verhältnis zum ovalen Binnenraum weiten Öffnung und ihrer über die Stärke der den elliptischen Kirchenraum begrenzenden Mauer hinausgehenden Tiefe scheinen sie diese zu sprengen, so daß die Ellipse nur durch relativ schmale Mauerabschnitte gebildet wird. Der Grundriß vermittelt deshalb das Bild einer Kombination von einer Ellipse und einem griechischen Kreuz.

An den Chorraum ist eine Apsis angeschlossen¹⁸⁸. Die Grenze zwischen Chorraum und Apsis wird durch zwei Wandpfeiler akzentuiert. Mit der Apsis verlängert Johann Casparo nicht nur den Chorraum, sondern auch die Mittelachse über das Maß der Querachse des Kirchenraumes hinaus. Dadurch wird ein neuer, dominierender, auf den Altar weisender Richtungswert geschaffen, der dem bei elliptischem Grundriß durch die Längsachse der Ellipse vorgegebenen Richtungsakzent widerspricht, durch den Altar jedoch sinnvoll begründet ist.

Um die Kajetanerkirche in die Entwicklung der über ovalem Grundriß errichteten Sakralbauten einzureihen, ihre Stellung zu definieren und um sie gerecht zu würdigen, bedarf es vorab einer kurzen Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Ovalbauschemas für die Sakralarchitektur.

Wie bei der Behandlung der Erhardskirche bereits

erwähnt wurde, versuchen die Architekten des Barock nach dem Konzil von Trient neue kirchliche Bauschemata zu entwickeln, die einerseits dem ästhetischen Anspruch an einen Zentralbau gerecht werden und andererseits die Forderung der Kirche nach einer klaren Trennung zwischen Klerus und Laien berücksichtigen. Die bereits angeführten Beispiele für solch ein neues Schema, nämlich ein in einer Achse verlängertes griechisches Kreuz, sind ein Versuch in dieser Richtung; die Wahl einer ovalen Grundrißform kann als eine Unternehmung mit dem gleichen Ziel betrachtet werden, da eine Ellipse in sich eine Richtung enthält¹⁸⁹, die die Trennung zwischen dem Klerus und der Gemeinde erheblich erleichtert. Aber gleichzeitig birgt die Ovalform auch Probleme in sich: Eben weil dieses Schema einen Richtungswert enthält, der naturgemäß dem Anspruch auf Zentralität widerspricht, sind die Gestaltungsprinzipien eines Rundbaues nicht ohne weiteres anwendbar. Auch unter ästhetischem Gesichtspunkt müßte ein elliptischer Bau mit der schemabedingten Wandgestaltung eines Rundbaues, d. h. regelmäßiger Arkadenwechsel, durchlaufendes Gesims, gleichförmige Fensterreihung usw.¹⁹⁰ sehr fremd erscheinen. Die Architekten des Barock versuchten deshalb durch Wandflächengestaltung, Seitenöffnungen usw., also je nach Betonung des einen oder anderen Wandteils, die Richtungstendenz zu beeinflussen bzw. auszugleichen, um dem Kirchenbesucher doch den Eindruck einer zentralisierenden Architekturanlage zu vermitteln, wobei die Kuppel als bindende Kraft für einen Zentralbau eine wesentliche Rolle spielt¹⁹¹.

Obwohl Serlio in seinem Traktat, der zwischen 1537 und 1551 in sechs Teilen erschien¹⁹², bereits die elliptische Form als mögliches Bauschema beschrieb¹⁹³, hat jedoch Vignola als erster in der abendländischen Kunstgeschichte diese Konstruktion bei der 1565 begonnenen¹⁹⁴

Kirche S. Anna dei Palafrenieri in Rom in die Praxis umgesetzt¹⁹⁵. Der Grundriß von S. Anna weist eine längsgestreckte Ellipse mit je einer rechteckigen Nische in den vier Hauptrichtungen auf, wobei die als Chorraum und Eingangshalle dienenden Nischen tiefer ausgestaltet sind als die seitlichen. Als Nachfolger dieser Kirche können angesehen werden die 1592 begonnene römische Kirche S. Giacomo degli Incurabili von Francesco da Volterra und Carlo Maderno, die von Ascanio Vitozze entworfene, 1596 begonnene Wallfahrtskirche S. Maria in Vicoforte di Mondovi¹⁹⁶, sowie eine der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo, nämlich die von Carlo Rainaldi und Gianlorenzo Bernini zwischen 1661 und 1675 erbaute S. Maria di Monte Santo¹⁹⁷. Allen diesen Kirchen ist ein Längsoval als Grundriß zu Grunde gelegt; außer den Nischen in den vier Hauptrichtungen sind dazwischen noch zusätzliche Nischenöffnungen in die Wand eingelassen. Auf Grund der Tatsache, daß die oben angeführten Kirchen auf einem längsgerichteten elliptischen Grundriß errichtet sind, der Hochaltar also auf der Längsachse liegt, ist die Trennung zwischen Klerus und Gemeinde schon begünstigt. Die auf der Längsachse sich öffnende Altarnische erlaubt die Isolierung des Hochaltars von den Laien, womit der Standard einer konventionellen Kirche erreicht ist.

Entgegen den längsgerichteten Ovalbauten, bei denen der Architekt die dominierende Längsrichtung durch Wandgliederung sowie Seitenöffnungen ausgleichen kann, um den Eindruck eines Zentralbaues nicht völlig zurückzudrängen, muß bei Bauten mit querovalen Grundriß ein umgekehrter Ausgleich geschaffen werden. Diese Maßnahme basiert allerdings nicht mehr nur auf den Überlegungen der Ästhetik. Es geht jetzt vor allem auch darum, einen bedeutenden Platz für den Hauptaltar zu errichten, da der Natur nach einem Querovalbau Platz für die Einrichtung eines

Chorraumes fehlt. Außerdem kann das Augenmerk des Besuchers beim Betreten eines querelliptischen Baues nicht der empirisch zu Grunde liegenden Erwartung entsprechend nach vorne weitergeführt werden, sondern es ist geneigt, nach rechts und links hin in den seitlich ausladenden Raum abzuweichen. Dies aber würde eine dem liturgischen Zweck widersprechende Wertminderung des Hochaltars bedeuten¹⁹⁸.

In Anbetracht der genannten Probleme zeigt die erste Querovalkirche in der abendländischen Baugeschichte, SS. Annunziata in Parma von Giovanni Battista Fornovo, deren Bauarbeiten drei Jahre nach Beendigung des Tridentinischen Konzils, nämlich 1566, beginnen, als Grundriß statt eines echten Querovals ein in der Mitte durch Halbkreise erweitertes längsgerichtetes Rechteck. Wie eine jetzt im Parmenser Staatsarchiv befindliche, ca. 1600 angefertigte Grundrißzeichnung verdeutlicht, trennen je zwei Pfeiler das Rechteck von den angeschlossenen Halbkreisen, so daß das Rechteck als Kernraum deutlich wird, womit das Problem einer angemessenen Situierung des Hochaltars gelöst ist¹⁹⁹.

1634 wird Bernini beauftragt, für das von Papst Urban VIII. gegründete Collegio di Propaganda Fide, das wegen seines Begründers auch Collegium Urbanum genannt wird und sich im Palazzo Ferratini befindet, eine Kapelle zu Ehren der Hl. Drei Könige zu bauen²⁰⁰. Für den Entwurf der Cappella dei Re Magi hat Bernini sich anscheinend von Vignolas S. Anna dei Palafrenieri inspirieren lassen, denn unter den Ovalbauten liegt das Grundrißschema der Capella dei Re Magi bei weitem dem von S. Anna am nächsten. Wenn es sich hier auch als Grundriß um ein Queroval handelt, so findet das Konzept der Anringung von Altarraum und Eingangshalle sowie der Seitenkapellen und vor allem die Beschränkung auf die zwei Seitenkapellen in der Quer-

achse der Kirche sein Vorbild in S. Anna. Dagegen sind die bereits genannten S. Giacomo degli Incurabili und S. Maria in Vicoforte di Mondovì zwar auf einem längs-ovalen Grundriß errichtet, sie besitzen aber auf jeder Seite je drei Kapellen von etwa gleicher Tiefe, die als Nischen in das Mauerwerk eingelassen sind, so daß das Oval des Grundrisses weder im Inneren noch am Außenbau gestört ist.

Der größte Unterschied zwischen Vignolas S. Anna und Berninis Capella dei Re Magi besteht in der Situierung der Ellipse im Grundriß. Bernini hat die Längsachse um 90 Grad gedreht, so daß die Bewegungsrichtung des Besuchers mit der Längsrichtung des Ovals in Konflikt steht. Bernini löst dieses Problem dadurch, daß er die Eingangshalle und den Chorraum tiefer anlegt als die beiden Querarme. Mit dieser Maßnahme schafft Bernini einen Raum, dessen Mittelpunkt nahezu den gleichen Abstand zur Abschlußwand aller Nischen besitzt, weshalb dieser Bau auch als eine Kombination von einer Ellipse und einem griechischen Kreuz angesehen werden kann. Vom Entwurf her, nicht zuletzt wegen der quergelegten Längsachse, bedeutet Berninis Schema eine Neuheit, die in die Geschichte der europäischen Architektur eingeht. Leider ist dieser Bau später abgetragen und durch einen Entwurf Borrominis ersetzt worden²⁰¹.

Doch mit der Kapelle im Collegio di Propaganda Fide kann Bernini zwei Hauptprobleme nicht bewältigen: Denn einmal gleicht diese Kapelle immer noch jenen Renaissance-Zentralbauten, die keinen bevorzugten Richtungswert aufweisen, zum anderen bleibt der Schwachpunkt eines mit Kreuzarmen ausgestatteten Querovalbaus bestehen, d. h. der Blick des Besuchers wird schon am Eingang in die Nebenräume geführt. Bernini hat offensichtlich diese Mängel erkannt, weshalb er vierundzwanzig Jahre später für den

Entwurf der Kirche S. Andrea al Quirinale ein völlig anderes Konzept benutzt. obwohl auch diese Kirche ein Queroval als Grundriß besitzt. Sowohl bei Chor und Eingangshalle als auch bei den Nebenräumen handelt es sich nicht mehr um an die Ellipse angefügte Räume, sondern lediglich um in die Wand eingelassene Nischen. Der Einfluß durch das Pantheon ist hier offensichtlich²⁰². Um mehr Tiefe für die Mittelachse zu schaffen, ragt der Chorraum etwas aus dem Ovalkreis heraus, so daß dort die Außenwand eine Wölbung erhält. Der entscheidende Fortschritt liegt aber darin, daß Bernini in der Querachse des Kirchenraumes, die der Längsachse des Ovals entspricht, statt Öffnungen je einen Pilastervor die Wand gestellt hat. Dadurch wird der Blick des Besuchers, obwohl er zuerst beim Betreten der Kirche durch die querelliptische Anordnung des Grundrisses auf die Seite gelenkt wird, blockiert²⁰³. Außerdem gelingt es Bernini mit dieser Anordnung, eine gegenüber der Querachse längere Altarachse zu schaffen, da die Querachse durch die beiden Pilaster nur der Länge des inneren Ovalkreises entspricht, während die Altarachse, dem Hauptchorraum und der Eingangshalle zu verdanken, bis zum äußeren Kreis der Ellipse reicht. Auch bleiben die beiden genannten Pilaster für die Aufbaustruktur des Kircheninneren, wie wir später noch sehen werden, nicht ohne Konsequenz.

Mögliche Verbindung zu den römischen Bauten

Zur Stilherleitung der Kajetanerkirche schreibt Dreger: "...man erinnere sich etwa an Berninis St. Andrea bei Quirinal oder an die Entwürfe für die Kirche der 'Propaganda fide' zu Rom, auch an Levas Kirche des 'Collège des quatre nations' (Collège Mazarin') zu Paris"²⁰⁴. Der Hinweis Dregers auf die Beziehung der Kajetanerkirche zu den "Entwürfen"²⁰⁵ Berninis für die Kirche der Propagan-

da fide steht außer Zweifel. Sedlmayr hat ebenfalls die Verbindung dieser beiden Sakralbauten erwähnt²⁰⁶. Ebhardt griff unter anderem den Vergleich mit S. Andrea al Quirinale auf²⁰⁷. Mit seiner Äußerung geht er jedoch nicht über eine allgemeine typologische Einordnung des Grundrisses der Kajetanerkirche hinaus. Und sowohl Dreger als auch Sedlmayr haben auf einen näheren Vergleich verzichtet.

Die Verwandtschaft der Kirche Zuccallis zu S. Andrea al Quirinale von Bernini beruht hauptsächlich auf der querelliptischen Form. Doch was die Raumdisposition angeht, zeigen die beiden Kirchen grundlegende Unterschiede. Während die Kirche der Theatiner einen Ovalgrundriß mit in den vier Hauptrichtungen angeschlossenen Kreuzarmen zeigt, wobei die quergelegte Längsachse der Ellipse noch durch die Kreuzarme verlängert wird, ist demgegenüber bei S. Andrea, wie erwähnt, die Bewegung in Richtung der Längsachse des Ovals durch die Pfeiler verhindert. Außerdem wird die massige Wand der Kirche bei S. Andrea al Quirinale - durch den Einfluß des Pantheon bedingt - mit Nischen aufgelockert. Dabei bleibt ihre Außenwand stets eine homogene, ungebrochene Fläche. Der Grund für eine solche Wandgestaltung liegt auf der Hand: Nach der Auffassung von Wolfgang Lotz bilden die Zentralbauten der Renaissance "in ganz anderer Weise als der herkömmliche Longitudinalbau ein Monument oder 'Denkmal'", sie sind "in der Regel freistehend" und "bilden mindestens virtuell - nach allen Seiten die gleiche oder eine sehr ähnliche Ansicht dar"²⁰⁸. In diesem Sinne ist es eine Notwendigkeit, daß die Wand als eine geschlossene, ununterbrochene Fläche gehalten wird. Auch für die Zeit des Barock, wie durch viele Bauwerke nahegelegt wird, ist anzunehmen, daß die Architekten wie Rainaldi oder Bernini in dieser Beziehung bei der Errichtung alleinstehender Zentralkirchen der Tradition der Renaissance verhaftet sind

Durch ihre Funktion als ein in einen Baukomplex eingegliedelter Sakralbau wird der Kajetanerkirche die Eigenschaft als "Denkmal" von vornherein verweigert. Die Regel, nach der die äußere Wandfläche geschlossen und ungebrochen erhalten bleiben soll, wird hier nicht geboten, insofern die Ellipse der Kajetanerkirche "von einer Art kreuzförmiger Anlage durchdrungen"²⁰⁹ wird, die rechteckig angeschlossenen Räume also die ovale Grundform sprengen. Es kann darum der Vergleich zwischen der Salzburger Kirche von Zuccalli und der römischen von Bernini nur auf die querelliptische Form des Grundrisses beschränkt werden.

Wie aus der oben angeführten Meinung von Dreger und Sedlmayr hervorgeht, kann die von Bernini 1634 erbaute Capelle dei Re Magi mit der Kirche Zuccallis in Zusammenhang gebracht werden. Bei einer eingehenden Gegenüberstellung der Grundrisse beider Kirchen können außer der gleichen Grundform, dem Queroval, noch zahlreiche andere Übereinstimmungen festgestellt werden: So stehen die in der Art von Kreuzarmen angelegten Räume, deren Verbindungsstellen zum Hauptraum hier wie dort verengt sind, außerhalb des elliptischen Kreises. Weiterhin sind wie in der Capelle so auch in der Salzburger Kirche Chor und Eingangshalle breiter als die auf der Querachse liegenden Räume. Ähnlichkeit besteht ferner in der Art und Weise, wie die Kirchen in die angrenzenden Profanbauten eindringen, d. h. es bestehen, anders als bei der Kirche S. Ivo von Borromini, die in ihrer Raumstruktur die flankierenden Gebäude nicht tangiert, keine starren Grenzen zwischen ihnen und den Profanbauten. Auch sind die außerhalb des Ovals auf der Diagonalachse liegenden Eckräume sowohl in ihrer Lage als auch in der Form gleich. Vor allem aber stellen die Grundrisse beider Kirchen eine Kombination von griechischem Kreuz und Ellipse dar. Ab-

gesehen von geringfügigen Unterschieden in den Maßverhältnissen der Kreuzarme und der etwas flacheren Ovalform der Capella dei Re Magi sind die Grundrisse dieser Bauten nahezu deckungsgleich. Auf Grund der oben aufgezählten, in die Einzelheiten gehenden Gemeinsamkeiten kann die Verbindung der Kajetanerkirche zu der Kapelle Berninis nicht nur als schematisch bewertet werden, vielmehr sprechen die Umstände dafür, daß Johann Casparo den Grundriß der römischen Kapelle kennengelernt haben muß. Daß unser Architekt Kenntnisse von diesem Sakralbau Berninis gewonnen hat, ist sehr wahrscheinlich der Vermittlung Henrico Zuccallis zu verdanken, da die Beziehung Henricos zu Bernini, wie bekannt, durch seine Zeichnungen belegt ist. Jedenfalls konnte Johann Casparo die Capella dei Re Magi nicht persönlich gesehen haben, weil sie bereits gegen 1654 von Borromini abgetragen worden war²¹⁰.

Ein Vergleich mit der Kirche vom Collège des Quatre Nations in Paris

Dreger vertritt, wie bereits erwähnt, die Auffassung, daß die Kirche Zuccallis ebenfalls mit der von Louis Leveau ab 1662 nach dem Testament des französischen Kardinals Mazzarin errichteten Kirche des Collège des Quatre Nations, das heutige Institut de France, in Verbindung gebracht werden könne. In der Tat stellt die Grundstruktur der Kirche Levaus ebenfalls ein Quereoval²¹¹ mit vier angeschlossenen Räumen dar, für Seitenaltäre und Chor sowie als Eingangshalle, wobei die letzteren etwas tiefere Ausmaße aufweisen als die seitlichen Kapellen, so daß der Abstand von der Rückwand der Kreuzarme zur Raummitte trotz des Ovalschemas gleich bleibt. Pevsner vergleicht deshalb den Grundriß näherungsweise mit der Gestalt eines griechischen Kreuzes²¹². Schematisch ähnelt der Kern des Grundrisses der Kirche Levaus dem der Kapelle der Hl. Drei Könige von Bernini²¹³, aber die angeschlossenen Räume unter-

scheiden sich erheblich voneinander: Dem Chorraum ist ein großes Quadrat zugrunde gelegt, das allerdings nicht eindeutig von den flankierenden Eckräumen abgegrenzt ist, weshalb die drei Teile zu einer Einheit zusammengefaßt werden können. Der Grundriß der Eingangshalle besteht aus einem Quadrat mit zwei seitlich angeschlossenen schmalen Raumteilen, so daß ein Rechteck entsteht, das im Norden und Süden durch Apsiden erweitert ist und wie ein längsgestrecktes Oval wirkt²¹⁴. Die Seitenkapellen sind ebenfalls von Räumen flankiert, von denen die östlichen Durchgänge zu den größeren, den Chor flankierenden Eckräumen besitzen. Auf diese Weise entsteht um den ovalen Binnenraum eine Anordnung von Räumen, die untereinander freidurchgängig sind und eine Art Umgang bilden. Die auf diese Art gestaltete Raumstruktur bedingt, daß der Grundriß der Kirche Levau wie eine Zusammensetzung zweier rechteckiger Formen erscheint, nämlich derart, daß in einem größeren querliegenden Rechteck sich ein kleines längsgerichtetes Rechteck befindet, das wiederum zwei querliegende Ovale in sich trägt, eben das Oval des Binnenraumes für die Laien und die flache Ovalform der Eingangshalle, mit dem das kleinere Rechteck aus dem großen querliegenden Rechteck herausragt.

Möglicherweise hat sich Levau beim Entwurf seiner Kirche auch von der römischen Kapelle Berninis inspirieren lassen, er hat jedoch den Grundriß soweit variiert, daß eine unmittelbare Beziehung zwischen seiner Kirche und dem Gotteshaus Zuccallis nicht mehr besteht. Vielmehr ist anzunehmen, daß der gemeinsame Ausgangspunkt der beiden Kirchen die Capella dei Re Magi ist, wodurch die Komensurabilität entsteht.

Die Struktur des Innenraumes und ihre Stellung in der Entwicklung

Exkurs: Die römischen Lösungen der Richtungsprobleme
in Ovalbauten durch die Wandstruktur

Eingangs wurden bereits die Methoden angesprochen, die den römischen Barockbaumeistern zur optischen Beeinflussung bzw. zum Ausgleich des durch die Ovalform bedingten Richtungswertes dienten. Diese besondere Behandlung der elliptischen Bauten erschien unter dem Primat der zentralisierenden Bauten notwendig, da ein Ovalraum wegen seiner Richtungstendenz streng genommen der Bezeichnung "zentral" nicht entspricht, weshalb Norberg-Schulz den auf elliptischem Grundriß errichteten Sakralbau als "gestreckte Zentralkirche" bezeichnet²¹⁵.

In der Art der Behandlung des Grundrisses offenbart die Architektur Zuccallis, wie wir bis jetzt feststellen konnten, eine enge Verbindung zu der baugeschichtlichen Entwicklung Roms. In Anbetracht dessen ist es für einen Vergleich, besonders aber für die Bestimmung einer möglichen Beziehung bzw. Abweichung in der Wandstruktur der Kajetanerkirche zu den römischen Bauten ähnlicher Art wichtig, die Wandstruktur des Innenraumes einiger exemplarischer gestreckter römischer Zentralkirchen ebenfalls zu betrachten, bevor die Innenwandgliederung der Salzburger Kirche analysiert wird.

In diesem Fall kann die erste Ovalekirche des Abendlandes, nämlich Vignolas S. Anna dei Palafronieri, nicht außer Acht gelassen werden. Die Wandstruktur dieser Kirche zeichnet sich durch ihren ruhigen, gleichmäßigen Rhythmus aus. Beherrschend wirken die in gleichem Abstand aufgestellten halb in die Wand eingedrungenen Säulen²¹⁶, da sie das Gebälk und das Hauptgesims tragen. Zwischen den Säulen befinden sich in den Hauptachsen von Pilastern gerahmte Rundbogenöffnungen. Die Wandflächen der diagonalen Seiten des Ovals besitzen Türen, die von

Dreiecksgiebeln bekrönt sind. Darüber, in Höhe der die Rundbögen tragenden Deckplatten, etwa zwischen mittlerem und oberem Drittel der Wandfläche, ist ein weiteres Gesims angebracht, das mit Unterbrechung durch die Säulen um den ganzen Raum kreist. Das obere Drittel der Wandfläche zwischen Gesims und Gebälk wird jeweils von einem Bild ausgefüllt. Die Regelmäßigkeit der Wandstruktur, die Wiederholung von Gestaltungselementen in gleichmäßigen Abständen mit einem Rhythmus von a,b,a,b,a,b,a,b, wie sie an sich für die Gestaltung von Raumbauten typisch sind, bewirken bereits eine gewisse Zentralisierung. Das über den Säulen verkröpfte, ununterbrochen durchlaufende Gebälk schließt den Raum zu einer Einheit zusammen. In gleicher Weise wirkt die Fortsetzung der Säulen nach oben zunächst in der Verkröpfung des Gebälks, dann weiter als Rippen bis zum Scheitelpunkt der Kuppel zentralisierend. Die vertikale und die horizontale Wandstruktur schließen sich in ihrer Gestaltungsfunktion zusammen und wirken gemeinsam der Zentrifugalkraft des Ovalraumes entgegen. Die Behandlung des Raumes zeigt deutlich, daß sich Vignola der Problematik eines Ovalaues bewußt und bei Gliederung und Aufbau des Innenraumes stets darauf bedacht war, der Besonderheit des Ovalsbaues Rechnung zu tragen.

Doch ungeachtet dessen, wie sehr die Zusammensetzung der Kompartimente eine zentralisierende Tendenz zu erzeugen im Stande ist, bleibt der Richtungswert noch bestehen, zumal die Chorschlußwand und der Rahmen des Altarbildes die Form der Rundbogenöffnung wiederholen, so daß eine Achsenverlängerung optisch vorgetäuscht wird. Außerdem gewinnt die Längsachse durch die Kannelierung der Pilaster an der Bogenöffnung gegenüber den glatten Pilastern auf der Querachse noch zusätzlich an Gewicht. Diese Anordnung, die den in einem Oval ohnehin schon vor-

handenen Richtungswert noch verstärken, entsprechen keineswegs der idealen Vorstellung eines Zentralbaues. Vignola vertieft auch die Seitennischen nicht, um ein Gegengewicht zu erzeugen. Er fügt die drei seitlichen Wandteile durch sich wiederholende architektonische Elemente zusammen: Sowohl der in den Seitennischen befindliche Altar als auch die Türen in den Wandintervallen zwischen den Säulen sind von Dreiecksgiebeln bekrönt, so daß unter dem bereits erwähnten Rhythmus von a,b,a,b,a,b,a,b des ganzen Innenraumes noch eine Zusammenfügung der Seitenwandteile in einem Rhythmus von c-C-c geschaffen ist. Auf diese Weise gewinnt die Seitenwand an Schwere, und ein Gleichgewicht beider Richtungen kann dadurch gewährleistet werden, ohne daß dabei jedoch die von der Liturgie geforderte Orientierung auf den Hauptaltar gestört würde. Dieses Spiel mit den Betonungen der verschiedenen Richtungen bzw. Wandkompartimente, die wieder zu ausgleichenden Maßnahmen anregen, erzeugt eine Spannung, die die im ersten Eindruck dominierende Ruhe der Grundstruktur bricht. Im Vergleich zur Architektur der Renaissance, die stets dem Prinzip der Ruhe, Harmonie und Ausgewogenheit folgt, bedeutet diese Art der Gestaltungsmethode, wenn auch noch ziemlich verhalten, etwas Neues. Es war das Verdienst Vignolas, der nicht nur mit der Mutterkirche der Jesuiten, Il Gesù in Rom, Zeichen für die Barockklanghauskirche setzte, sondern auch mit dieser ersten gebauten Ovalkirche Wege für neue Gestaltungsmöglichkeiten bereitete

Bei der Wandgliederung für die 1592 begonnene römische Kirche S. Giacomo degli Incurabili folgt Francesco da Volterra dem von Vignola entwickelten Prinzip, das hier schon weniger verhalten in Erscheinung tritt als bei S. Anna dei Palafrenieri. Die Rundbogenöffnungen der Seitenkapellen sind von zwei niedrigen, sonst in der Form

gleichen Nischenöffnungen flankiert, wodurch dieser Wandteil einer Triumphbogenfront gleicht. Die Einheitswirkung dieses Wandflächenabschnittes kommt deshalb hier noch mehr zur Geltung als bei Vignolas Kirche. Über der Attikazone in der Kuppel erhält diese Seite einen weiteren Akzent durch drei Fenster in Stichkappen mit größenmässiger Betonung des mittleren Fensters, ähnlich wie die Bogenöffnungen darunter. Diese stark betonte Wandgliederung ist notwendig, weil das Gebälk samt Gesims und Attika an beiden Enden der Längachse von Bogenöffnungen durchbrochen wird²¹⁷ und diese Achse infolgedessen eine stärkere Betonung erhält als in S. Anna dei Palafrenieri, obwohl das Gebälk und Gesims kontinuierlich sowohl um den Chor als auch um die Eingangshalle verlaufen und auf diese Weise der Zentrifugalkraft des Innenraumes ein wenn auch geringes Maß an Halt geboten wird.

Nicht nur bei Oval-, sondern auch bei Rundbauten können Richtungswerte und zentrale Grundrißstruktur miteinander in Konflikt geraten, wenn der Chorraum wie z. B. bei einer der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo in Rom, der zwischen 1675 und 1679 von Carlo Rainaldi errichteten Kirche S. Maria de' Miracoli²¹⁸, sehr tief angelegt ist, so daß er aus dem Raumverband völlig heraustritt und auch das durchlaufende, mehrfach stark verkröpfte Gebälk mit Gesims kaum die Kontinuität des Raumes wiederherzustellen vermögen. Darüber hinaus verleiht Rainaldi der Choröffnung mittels der kannelierten Pilaster, deren Wiederholung im Chorraum zu finden ist, und einer von zwei Engeln gehaltenen großen Kartusche über dem Bogen noch zusätzliches Gewicht. Mit der Schaffung des Richtungswertes negiert Rainaldi quasi das Wesen eines Rundbaues. Um nun dieser betonten Achse, die auf den Hauptaltar hinführt und als Längsachse bezeichnet werden kann, ein Gegengewicht zu verleihen, akzentuiert Rainaldi nicht

nur wie Volterra die Seitenwände mit triumphbogenartigen Kompositionen und einer Gruppe von drei Fenstern auf dem Tambour, sondern nochmals besonders die Seitenkapellenöffnungen mittels eines über dem Gesims liegenden Dreiecksgiebels, der durch Verkröpfung mit den die Seitenkapellen flankierenden Pilstern verbunden ist. Da nur die Pilaster auf den Wandabschnitten der vier Hauptrichtungen durch Verkröpfung von Gesims und Gebälk fortgesetzt werden, während die Pilaster auf den Wandflächen der Diagonalachsen unterhalb des Gebälks enden, kann die Wand an Hand dieser Anordnung in einer Abfolge von a,b, a,b,a,b,a,b gelesen werden²¹⁹. Auch Rainaldi versucht also mit architektonischen Mitteln auf ähnliche Art und Weise, wie sie bereits Vignola bei S. Anna praktiziert hat, dem Bau im ausgewogenen Gegenspiel der Richtungs- werte Spannung zu verleihen, ohne dabei den zentralisierenden Eindruck zu opfern. Diesem wird, wiederum ähnlich wie bei S. Anna, auch durch Gebälk und Gesims als waagerechten Akzenten und durch die Pilaster, die über den Tambour bis zum Scheitelpunkt der Kuppel reichen, Rechnung getragen.

Abgesehen von der an früherer Stelle erwähnten Kirche SS. Annunziata in Parma von Giovanni Battista Farnese, die eigentlich kein echtes Oval zum Grundriß hat, sondern ein in der Mitte durch Halbkreise zu einem "Pseudo-Oval" erweitertes Rechteck, und der nicht vollständig ausgeführten, später durch Borrominis Entwurf ersetzten kleinen Kapelle im Collegio di Propaganda Fide Berninis, von deren Wandstruktur des Innenraumes bis jetzt leider noch keine Überlieferung bekannt ist, geht Berninis S. Andrea al Quirinale als der erste fertiggestellte Quer- ovalbau in die Architekturgeschichte Europas ein. Während Bernini beim Entwurf der Capella dei Re Magi sich noch von Vignolas Kirche S. Anna beeinflussen ließ, bringt

er für S. Andrea ein völlig anderes Schema, mit dem er, wie schon bei der Behandlung des Grundrisses erläutert, unter Verzicht auf Wandöffnungen in der Längsachse des Ovals und darüber hinaus an deren Stelle durch Anbringung je eines Pfeilers die Problematik dieser Form auf geniale Weise überwindet.

Um dem Altar, der an der unter liturgischem Gesichtspunkt ungünstigeren Längsseite des Ovals liegt, entsprechendes Gewicht zu verleihen, hat Bernini die Altarnische nicht nur besonders prachtvoll ausgestattet, sondern auch in der Wahl der architektonischen Elemente und ihrer Komposition den Altar als den Ort der zentralen Handlung hervorgehoben. Dies hat Bernini erreicht durch zwei die Altarnische flankierende, mächtige kannelierte Säulenpaare, von denen jeweils die äußeren Säulen sich noch halb vor den die Wand des Laienraumes begrenzenden Eckpilastern befinden, während die inneren Säulen schon vor der Nische frei im Raum stehen, wodurch die Nischenöffnung eingeengt wird. Auf diese Weise ist eine deutliche Trennung zwischen Laienraum und Altarraum geschaffen. Gleichzeitig wird durch den eingeschränkten Einblick in die Nische nur noch der Altar sichtbar, so daß trotz der räumlichen Distanz zwischen Altar und innerem Säulenpaar dieses optisch eine Rahmenfunktion für den Altar erhält. Das Gebälk ist hiernicht wie üblich von der Nischenöffnung mit einem Rundbogen durchbrochen, sondern wird nach einfacher Verkröpfung von den Säulen getragen. Auf dem Gebälk ruht ein Segmentgiebel, in dem durch eine konkav eingelassene Vertiefung in der Mitte Platz für eine Figur geschaffen ist. Diese Anordnung läßt die Altarpartie als den wichtigsten Wandabschnitt des ganzen Innenraumes hervortreten. Eine weitere Hervorhebung erhält der Altar durch die Lichtführung der Kirche, einmal durch ein Fenster direkt über dem Altar in der Decke des Altarraumes, zum anderen durch

das große, gegenüber dem Altar über dem Eingang gelegene Fenster²²⁰, während die anderen Nischen relativ dunkel gehalten sind. Es ist die gleiche Methode der Lichtführung zur Dramatisierung des Hauptteils, wie Bernini sie schon bei der um 1646 errichteten Cornaro-Kapelle in S. Maria della Vittoria anwandte.

Der dem Altar gegenüberliegende Eingang ist relativ schlicht konzipiert. Er liegt in einer flachen, hohen Nische, die mit einem Rundbogen das Gebälk und Gesims durchbricht. Sie ist mit kannelierten Pilastern ausgestattet, die sich von den Pilastern der Kirchenraumwand nicht unterscheiden. Die Eingangspartie ist viel weniger straff und eindringlich komponiert als der Altarteil und kann auch von daher kaum ein Gegenspiel zur Mächtigkeit der Altaranlage darstellen. Sie behauptet sich in erster Linie durch ihre Höhe und eine relativ aufwendige Skulpturengruppe aus Engeln mit Kartusche und Spruchband auf dem Dreiecksgiebel oberhalb der Eingangstür. Daß Bernini eine Spiegelsymmetrie zwischen den beiden Längsteilen des Ovals vermieden hat, ergibt sich aus ihrer funktionellen Ungleichheit.

Eine andere Möglichkeit, der seitlichen Richtungstendenz des Querovals entgegenzuwirken, ist die Unterbetonung der beiden an den Schmalenseiten gelegenen Nischen. Entgegen der allgemeinen Gewohnheit setzt Bernini den Scheitel der Nischenöffnungen nicht auf die Architravhöhe, sondern unter einen Gurt, der in Höhe der Kapitellbasen verläuft; die Nischen selbst sind dunkel gehalten, sie besitzen nur eine geringe Lichtzufuhr. Auf Grund dieser Anordnung wird die Intention Berninis deutlich: Er vermeidet es, die durch die Ellipse vorgegebene Richtungstendenz auf irgendeine Weise zu bestärken, ganz im Gegenteil zielt er darauf ab, dieser Gegebenheit weitgehend entgegenzuwirken. Ferner trägt ohne Zweifel das an den Schmalseiten kontinuierlich verlaufende,

starke Gebälk mit dem Gesims dazu bei, die Zentrifugalkraft der Ellipse zu zügeln. Unterstützung in dieser Aufgabe bieten die Rippen in der Kuppel als Fortsetzung der Pilaster, vor allem dadurch, daß sie auf den Schmalseiten des Ovals, also dort, wo die Fliehkraft am stärksten ist, in engerem Winkel auf die Mittel zulaufen als an den Längsseiten. Die zügelnde Kraft der Rippen wird besonders dadurch deutlich, daß wir hier auf jeder Kuppelhälfte fünf statt wie sonst üblich vier Rippen haben, so daß die mittlere Rippe gerade auf der Längsachse des Ovals zu liegen kommt. Dies ist wiederum der achsialen Anordnung der Pilaster auf den Stirnseiten zu verdanken. Das Fehlen der Rippen auf der kurzen Achse der Ellipse und der dadurch bedingte weitere Abstand zwischen den Rippen ist durch die Altar- und Eingangsnische begründet.

Um die Formensprache Berninis, die für die Untersuchung unserer Salzburger Kirche von nicht geringer Bedeutung ist, besser zu verstehen, ist es sinnvoll, noch eine andere Kirche Berninis, nämlich S. Maria dell' Assunzione in Ariccia zu erörtern. Wie wir bei der Grundrißbehandlung in Erfahrung gebracht haben, handelt es sich bei S. Maria dell' Assunzione um einen Rundbau mit einer hemisphärischen Kuppel²²¹, dem naturgemäß das Richtungsproblem fremd ist. Dennoch muß der Hauptaltar der liturgischen Forderung entsprechend betont werden. Bernini bedient sich hierzu verschiedener Mittel: Die vom Eingang zum Altar führende Achse erhält eine Betonung einmal durch die im Verhältnis zu den flach gehaltenen Nischen der Seitenkapellen räumlich tiefere Ausgestaltung der halbkreisförmig an das Rund des Hauptraumes angeschlossenen Altarnische, zum anderen ist auch die als Eingangshalle fungierende Nische tiefer als die Seitenkapellen, sie erreicht jedoch nicht die Tiefe des Altarraumes. Ferner sind die Öffnungen der beiden Nischen auf dieser Achse breiter als die der Seitenaltarnischen. Das bedeutet auch, daß die Rundbögen dieser Nischenöffnungen einen

größeren Radius haben müssen als die der Seitenkapellen. Bei gleicher Ansatzhöhe muß dann der Rundbögen entsprechend eine größere Höhe erreichen. Der Unterschied ist jedoch nur gering. Während die Rundbögen auf der Hauptachse den Architrav des Gebälkrings tangieren, berühren die Rundbögen der seitlichen Nischenöffnungen ein darunter verlaufendes schmales Gurtband. Auf diese Weise schafft Bernini eine sehr dezente achsiale Betonung. Auch in der Kuppel ist die Akzentuierung der Altarachse nur sehr zurückhaltend: Das Engelpaar über dem Chor ist lediglich ein wenig größer als die anderen. Die Absicht Berninis ist hier sehr deutlich: Er erfüllt einerseits den kirchlichen Anspruch auf die Hervorhebung des Altars in sehr dezenter Weise, ohne andererseits dabei die ruhige Ausgeglichenheit des Rundbaues zu stören.

Zu erwähnen bleibt noch, daß Bernini sowohl bei S. Maria dell' Assunzione als auch bei S. Andrea auf einen Tambour verzichtet hat. Dafür spielt sicherlich die relativ geringe Größe der Kirchen eine Rolle, insofern dann durch einen Tambour eine zu starke vertikale Bewegung entstehen würde. Diese würde darüber hinaus bei S. Andrea die besondere Wirkung der Kuppelkonstruktion mindern und vor allem die Querachse der Ellipse gegenüber der Altarachse übermäßig unterstreichen.

An Hand der vorangegangenen Beobachtungen können wir feststellen, daß die Methoden, in einem Oval- oder auch Rundbau ein Gleichgewicht zur Konstituierung bzw. Bewegung der zentralen Grundtendenz herzustellen, sehr vielfältig sind. Während Carlo Rainaldi und Francesco da Volterra bei den hier betrachteten Bauten dazu neigen, zuerst den Konflikt zwischen gerichteter und zentraler Tendenz deutlich werden zu lassen, um ihn dann wiederum mit entsprechenden gestalterischen Gegenmaßnahmen auszugleichen, zielt Bernini in der Kirche S. Maria dell' Assunzione darauf ab,

einen möglichen Konflikt durch weitgehende Erhaltung der reinen Zentralform gar nicht zum Vorschein kommen zu lassen. Bei S. Andrea benutzt er zwar ein Ovalschema, in dem der Konflikt zwischen gerichteter und zentraler Form bewußt gemacht wird und eine äußerst spannungsreiche Lösung zeigt; dennoch bleibt das Oval in reiner Form erhalten und architektonisch beherrschend, im Unterschied etwa zu Rainaldis S. Maria de' Miracoli, wo die starke Richtungsbetonung vor allem durch den sehr tiefen Chor das Rund des Raumes an Stringenz verlieren läßt.

Zuccallis Konzept des Innenaufbaues

Der Laienraum

Im Aufriß ist der Innenraum der Kajetanerkirche horizontal durch ein ununterbrochenes, stark ausladendes Gesims in zwei Zonen mit einem Maßverhältnis von zwei (Laienraum) zu eins (Tambour) - eine der Regel der Renaissance entsprechende Proportion - aufgeteilt²²². In den vier Richtungen ist die Ellipse des Laienraumes von Rundbogenöffnungen durchbrochen. Der auf Kämpferplatten ruhende, leicht gestelzte Rundbogen nimmt knapp ein Drittel der gesamten Höhe der Öffnung ein und nähert sich somit ebenfalls der Vorstellung der Renaissance. Er reicht mit seinem Scheitel so nah an das Gesims heran, daß gerade noch Platz für eine Kartusche bleibt, die sich vor einem kurzen Pilaster befindet.

Die Kreuzarmöffnungen werden von Kolossalpilastern mit Kompositkapitellen flankiert, die in Höhe des Scheitels enden und zugleich die Wandintervalle zwischen den Öffnungen begrenzen. Die verbleibende Distanz zwischen Kapitellen und Gesims wird durch Verkröpfungen überbrückt, die als Pilasteransätze am Gesims angesehen werden kön-

nen²²³ und in ihrer Form mit dem über dem Scheitel der Rundbogenöffnungen befindlichen identisch sind. So sind unterhalb des Gesimses, wo eine Blattschnur entlangläuft, zwölf Pilsteransätze zu erkennen, die zueinander im gleichem Abstand stehen.

Die durch Kolossalpilaster flankierten Wandabschnitte zwischen den Öffnungen sind sehr schmal und werden in ihrer Breite von zwei übereinanderliegenden Scheinfens-ternen in profilierter Rahmung mit Balustrade bzw. Balkon ausgefüllt. Unter jedem Balkon befindet sich ein Bild mit einer Heiligendarstellung²²⁴. Die wahrscheinlich alle von Paul Troger um 1735 gemalten Bilder²²⁵ sind von reich ornamentierten geschnitzten Holzrahmen eingefasst. Am Fuß der Wandabschnitte sind die einheitlich gestalteten Beichtstühle untergebracht, die aus der Mitte des 18. Jahrhunderts stammen²²⁶. Nicht nur die Farbgebung, die Vergoldung verschiedener Ornamente, sondern vor allem der Stil des Balkons, den aufwendige Modellierung und reiches Dekor kennzeichnet, scheint für Zuccallis Kirche zu pom-pös. Vielmehr läßt er sich stilistisch mit Bildrahmen und Beichtstuhl zusammenbringen, d. h., daß auch für den Balkon eine Entstehungszeit um die Dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts anzunehmen ist. Eine Abweichung vom ursprünglichen Entwurf ist sehr wahrscheinlich, da die Kirche bekanntlich eine Bauunterbrechung von acht Jahren erfahren hat und Johann Casparo bei der Wiederaufnahme der Bauarbeit im Jahre 1696 nicht mehr im Amt war.

Die Wandgliederung des Laienraumes ist bis zur Scheitelhöhe der Rundbogenöffnungen durch einen regelmäßigen Rhythmus von a,b,a,b,a,b,a,b gekennzeichnet, wie wir ihn schon bei Vignolas Kirche S. Anna kennengelernt haben. Im Gegensatz zu Vignolas Kirche trägt die Rhythmisierung der Wandgliederung von Zuccallis Kirche wenig dazu bei, die Zentrifugalkraft der Ellipse abzuschwächen, da zwi-

schen den Teilen nicht genügend waagerechte Verbindungen vorhanden sind und die ohnehin durch die geringe Breite der Wandabschnitte vorgegebene vertikale Tendenz zusätzlich eine starke Betonung durch die rasche Abfolge der Gestaltungselemente - Beichtstuhl, Bild, Balkon und die beiden Fenster - erfährt, so daß die Wandabschnitte von den Kreuzarmpartien - durch die Kolossalpilaster noch begünstigt - isoliert erscheinen. Der einzige horizontale Akzent, der durch eine leicht gebogene symbolische Kreppe über dem unteren Fenster, links und rechts jeweils von einer den Sockel der oberen Fensterrahmung tragenden Konsole begleitet, gebildet wird, und sich in Höhe der Kämpferplatten der angrenzenden Kreuzarmöffnungen befindet, versucht die Kontinuität der Wand auch in die Kreuzarme hinein aufrecht zu erhalten. Doch ist der Akzent nur schwach und vermag kaum der Vertikaltendenz und Isolierung der Wandabschnitte entgegenzuwirken.

Bei Vignolas S. Anna fehlt dagegen das Problem der Vertikalbewegung, da dort bei den vergleichbaren Wandabschnitten zwischen den Säulen eine sehr viel breitere Wandfläche verbleibt. Darüber hinaus bildet das bandartige Gesims, das wie an früherer Stelle beschrieben, in Höhe der die Rundbögen der Nischenöffnungen tragenden Kämpferplatten verläuft, eine wesentlich deutlichere horizontale Unterteilung als die zwischen den Fenstern angebrachte Kreppe in der Salzburger Kirche.

In Anbetracht der weitgehende Übereinstimmung in der Grundrißkonzeption der Kajetanerkirche und der Capella dei Re Magi liegt die Frage auf der Hand, in wie weit möglicherweise auch die Aufrißstruktur der Wandintervalle zwischen den Kreuzarmen eine Anlehnung an Berninis Kapelle darstellt. Da jedoch keine Aufrißzeichnungen von dieser Kapelle bekannt sind und es auch in der Überlieferung keinen Aufschluß darüber gibt, ob Johann Cas-

parò eventuell von solchen Aufrißzeichnungen Kenntnis gewonnen hat, können dahingehende Überlegungen ausschließlich hypothetischer Natur sein und lediglich auf einer Stilanalyse basieren.

Auf den in der Albertina aufbewahrten Grundrißzeichnungen der Capella dei Re Magi ist zu erkennen, daß für die Wandintervalle Türdurchgänge geplant waren. Im Aufriß wäre dann eine Art Triumphbogenfront vorstellbar, ein Schema, das als Motiv für Fassade- und Innenwandgestaltung damals durchaus üblich war²²⁷. Die Grundstruktur einer solchen möglichen Wandgliederung der Kapelle Berninis würde wie folgt aussehen: Eine Rundbogenöffnung in der Mitte, die links und rechts jeweils von einer durch Kolossalpilaster flankierten, schmaleren Partie aus drei übereinander angeordneten Teilen gleicher Größe begleitet wird, wobei das untere Drittel dieses schmalen Abschnittes als ein Durchgang gegildet ist^{227a}.

Wenn wir nun von der Annahme ausgehen, daß die Wandstruktur der Kajetanerkirche eine Anlehnung an den Aufrißplan der Capella dei Re Magi widerspiegelt, kann für die Rekonstruktion der Wandabschnitte der Salzburger Kirche vermutet werden, daß die Fläche über den Türen von zwei mit Balustraden versehenen Öffnungen ausgefüllt wird, im Prinzip ähnlich den schmalen Wandkompartimenten in S. Andrea al Quirinale, wo sich ebenfalls über einer Tür mit geradem oberen Abschluß ohne Giebel hier allerdings nur eine Öffnung mit Balustrade befindet.

Die auf dieser Vermutung basierende Rekonstruktion der Wandgliederung im Sinne einer Triumphbogenfront, die vom Aufbau her der Fassade der Kirche S. Andrea in Mantua von Alberti sehr ähnelt, ist trotzdem nicht im Stande, die isoliert stehenden schmalen Wandintervalle mit den Öffnungen der vier Haupttriche im Zusammenhang zu bringen, da nicht nur alle Teile auf der schmalen Partie eine rechteckige Form aufweisen und daher

mit den Rundbogenöffnungen der Hauptachsen nichts gemeinsames haben, sondern die bereits beschriebene vertikale Betonung uneingeschränkt bestehen bleibt. Die Nachteile dieser Art der Wandkomposition hat Alberti offensichtlich schon erkannt, weshalb er die Felder des ersten und Zweiten Geschosses der Seitenteile ebenfalls mit Rundbogen versehen und zwischen den Geschossen mittels des Gesims und des Architravs nicht nur der vertikalen Bewegung Halt geboten, sondern auch eine Verbindung zum Haupteingang hergestellt hat.

Diese ungünstige Wirkung, wie die Rekonstruktion der Wandgliederung der Kajetanerkirche verdeutlicht, mag der Hauptgrund sein, warum einige italienische Architekten Abstand von diesem Kompositionsschema genommen haben: Obwohl bei S. Anna dei Palafrenieri, wie bereits beschrieben, im Innenraum die Wandintervalle zwischen den Öffnungen in den Hauptachsen im Grunde eine vertikale Dreiteilung darstellen und die Türöffnung tatsächlich ein Drittel der Gesamthöhe einnimmt, hat Vignola jedoch den Mittelteil darüber mit Hilfe eines Dreiecksgiebels mit dem Türdurchgang architektonisch verbunden und dadurch die Dreiteilung der Wandfläche in einem 2:1-Verhältnis gegliedert, obgleich die Zusammenfassung der unteren zwei Drittel noch recht verhalten geschieht.

Bei der Wandkomposition des Innenraumes der 1592 begonnenen Kirche S. Giacomo degli Incurabili hat Fancesco da Volterra die von Vignola bei S. Anna bereits im Ansatz angekündigte Struktur vollzogen, indem er die Seitenteile des Triumphbogenmotivs mit einer Rundbogenöffnung versehen hat, die zwei Drittel der Gesamthöhe in Anspruch nimmt. Dadurch ist die auf der Fassade von S. Andrea in Mantua vorhandene, systembedingte rasch aufsteigende Bewegung der Seitenteile überwunden und die optische Verbindung zur Mittelpartie sinnfällig.

Carlo Rainaldi folgt bei der Errichtung seiner Kirche S. Maria de' Miracoli weitgehend dem Beispiel da Volterras. Nur hat Rainaldi auf die bei da Volterras Kirche das Triumphbogenmotiv flankierenden schmalen Wandstreifen verzichtet und stattdessen den Zwischenraum der drei Rundbogenöffnungen mit je zwei Pilastern gefüllt. Auf diese Weise gewinnt die Triumphbogenanordnung an Breite und die Rundbogenöffnungen reihen sich in gleichem Abstand über den gesamten Wandverlauf aneinander. Diesbezüglich ist die Kajetanerkirche mit der Kirche Rainaldis vergleichbar, da im Prinzip die Wandstruktur beider Kirchen den gleichen Rhythmus besitzen. Jedoch ist bei S. Maria de' Miracoli der Grundrhythmus von einem weiteren für den Raumeindruck beherrschenden Rhythmus überlagert, da einmal die niedrigeren Seitenkapellenöffnungen die Querachse der Kirche der Altarachse eindeutig unterordnet, zum anderen nur die seitlichen Wandkompartimente zu der erwähnten triumphbogenartigen Komposition zusammengefaßt werden.

Die 1662 begonnene Kirche vom Collège des Quatre Nations in Paris von Louis Leveau ist nach dem gleichen Schema wie die Kirchen da Volterras und Rainaldis aufgebaut. Die Wandstruktur des Hauptraumes dieser Kirche weist jedoch mehr Gemeinsamkeit mit der Kirche Rainaldis auf, da die Distanz ihrer Öffnungen ebenfalls identisch ist. Jedoch sind zwei grundlegende Unterschiede zwischen der Pariser Kirche und der römischen Kirche Rainaldis festzustellen: Die Rundbogenöffnungen in den Hauptachsen der Kirche Levaus besitzen die gleiche Höhe und sie durchbrechen das Gebälk nicht; statt zweier trennt jeweils nur ein Pilaster die Partien, so daß die diagonalen Wandabschnitte nicht nur besonders schmal erscheinen, sondern sie können zur Bildung eines Triumphbogenmotivs sowohl für die Haupt- wie auch für die Querachse herangezogen

werden. Dadurch entsteht eine Kette voneinander abhängiger kompositorischer komplexer Teile, während bei den beiden römischen Kirchen die Gestaltungseinheiten unabhängig voneinander sind. Diese Anordnung der Wandkompartimente in Levaus Kirche läßt sich mit der der Kajetanerkirche in Salzburg vergleichen, wobei die schmalen Wandintervalle der Pariser Kirche durch die Aufteilung und die Formgebung der Einzelelemente im Unterschied zur Salzburger Kirche nicht isoliert erscheinen.

Die Kirchen Levau und Zuccallis unterscheiden sich von den römischen zentralisierten Barocksakralbauten dadurch, daß sie trotz der elliptischen Form auf Betonung der einen oder anderen Wandseite verzichten. Ihre Wandgliederung kennzeichnet sich durch Regelmäßigkeit, Klarheit sowie Strenge. Die Struktur des Aufbaues des Innenraumes dieser beiden Kirchen nördlich der Alpen hat sich gegenüber der der römischen sozusagen "beruhigt", sie ist dezent und verhalten. Vom Stil her und in der Anwendung des klassischen Kanons können sie eher mit den Bauten Vignolas (S. Anna) und Berninis (vor allem S. Maria dell' Assunzione) in einer Gruppe zusammengefaßt werden.

Bei der Behandlung des Grundrisses wurde die Vermutung bereits geäußert, daß die Pariser Kirche von Levau und die Salzburger von Zuccalli keine unmittelbare Verbindung zueinander haben und die Ähnlichkeit im Grundriß mehr auf ihren Ursprung, nämlich die Kapelle der Hl. Drei Könige in Rom von Bernini zurückzuführen ist. Die Rekonstruktion der Wandstruktur der Kajetanerkirche scheint dieser Vermutung mehr Unterstützung zu verleihen.

Die Kreuzarme und Altäre

Die Kreuzarme sind im wesentlichen gleich konzipiert: Sie sind durch Rundbogenöffnungen, die etwas niedriger und schmaler sind als die Kreuzarme selbst, mit dem Oval des

Kirchenraumes, i. e. dem Laienraum, verbunden. Die leicht gestelzten Bögen sind reich profiliert und ruhen mit durch flache Vorlagen verstärktem Ansatz auf Deckplatten über der Verkröpfung von Pilstern mit ionischem Kapitell. Zwischen den Voluten des Kapitells hängt eine Girlande. Am Übergang zur Seitenwand der Kreuzarme erfolgt eine dreifach geschichtete Abstufung der Pilaster, während an der Verbindungsstelle von Seiten- und Stirnwand sich einfache Eckpilaster befinden. Auf der schmalen Seitenwand, unmittelbar unter dem Gebälk ist jeweils ein Fenster angebracht, unter dem sich eine Tür befindet. Unter der Deckplatte liegt eine Blattschnur, die in Form und Art der Anbringung mit der vorher beschriebenen Blattschnur unter dem Hauptgesims korrespondierend, mit dem Gebälk weiter verläuft, wie es auch in der Erhardskirche zu sehen ist, dem vorgegebenen Vor- und Rücksprung von Pilaster und Wand entsprechend, kontinuierlich vom Laienraum bis zur Stirnwand der Seitenkapellen, beim Chor um die Apsis herum.

Auch die Art und Weise, wie die Tonnengewölbe der seitlichen Kreuzarme ausgestattet sind, ähnelt den Verhältnissen in der Erhardskirche: Je zwei Engel auf beiden Seiten der Tonne halten ein aus weißem Stuck mit großen Lilien gerahmtes Feld mit der Apotheose des Ordensheiligen: des Hl. Kajetan. Unterhalb der Engel werden in achteckigen Feldern Geschichten aus dem Leben des Hl. Kajetan dargestellt²²⁸.

Der Altar an der Stirnwand der Seitenkapellen fügt sich jeweils mit seinen strengen architektonischen Form harmonisch in die Architektur der Kirche ein. Das große Altarbild²²⁹ wird von zwei auf Postamente aufgesetzten Säulenpaaren mit Kompositkapitellen flankiert, die auf je einem gemeinsamen hohen Gebälk einen Segmentgiebel tragen. In dessen weit gesprengter Mitte befindet sich ein rundes Bild²³⁰, das dem großen Altarbild unmittelbar auf-

sitzt und oben am Scheitel über eine Kartusche den Giebelbogen berührt. So stehen das runde Bild und der Bogen des Segmentgiebels mit dem Rundbogen der Kapellenöffnung und darüber noch mit dem halbrunden Tambourfenster durch Wiederholung einer Grundform in verschiedenen Abwandlungen in harmonischer Beziehung zueinander. Schließlich läßt sich sogar noch das Rund der Kuppel in diese Sequenz mit einbeziehen. Es kann vermutet werden, daß die Nebenaltäre, die 1699 gestiftet wurden, auf Pläne Zuccallis zurückgehen.

In der Art des Altaraufbaues mit giebeltragenden Säulenpaaren, die das Altarbild rahmen, besteht eine gewisse Ähnlichkeit zu Berninis Gestaltung der Altarnischenöffnung in S. Andrea. Auch in Berninis Kirche sind die giebeltragenden Säulenpaare vorhanden, die jedoch hier nicht nur in früher beschriebener Weise den Rahmen für den Altar, sondern für den gesamten Altarraum bilden und gleichzeitig dessen Grenze zum Laienraum. Der Vergleich hat jedoch auch auf Grund der Unterschiede in dem, was die beiden architektonischen Aufbauten darstellen, nur eingeschränkte Gültigkeit. So stehen z. B. die Säulen der Nebenaltäre in der Kajetankirche auf hohen Postamenten über der Mensa, während sie in S. Andrea ihrer Funktion gemäß vom Boden aufsteigen. Entsprechend wirkt der Aufbau in S. Andrea von der Größe her und in der Ausstattung mächtiger und prächtiger.

Im Hauptraum ist die Nahtstelle zwischen Chor und Apsis durch weit in den Raum vorspringende Wandpfeiler markiert. Die Wand der Apsis wird durch zwei Pilaster in drei Felder geteilt. Die zwei seitlichen Abschnitte besitzen Rundbogenfenster, die dem Hauptaltar Licht zuführen und mit Ohren in profiliertem Rahmen und reichen Blütenornamenten versehen sind. Der Hauptaltar selbst besteht aus zwei räumlich gestaffelten Teilen, der Mensa

mit der Gloria an der Grenze zwischen Chor und Apsis und dem Altarbild an der Apsiswand. Auf der Mensa befindet sich als Aufsatz der Reliquienraum. Auf diesem wiederum ruht von Volutenbändern getragen eine mit vergoldeter Krone gekrönte Gloria aus Wolken, die zudem links und rechts von großen Engeln flankiert wird. Zu beiden Seiten des Altars befindet sich jeweils ein Türdurchgang, der Chorraum und Apsis voneinander trennt. Diese Durchgänge werden von einem roten Marmorrahmen mit Giebel gebildet, der in der Mitte einen Putto mit Spruchband trägt, seitlich davon je eine Vase. Sowohl die Fenster an der Apsiswand als auch die Türen neben der Mensa erinnern an jenen Stil Borrominis, wie man ihn bei den das Hauptportal flankierenden Seitentüren von S. Agnese findet, oder bei den Obergeschoßfenstern des Oratoriums von S. Filippo Neri.

Vor der Rückwand der Apsis befindet sich das scheinbar auf Wolken schwebende, von Paul Troger 1727 gemalte Altarbild²³¹, das die Marter des hl. Maximilian darstellt. Es wird seitlich von zwei in der Silhouette nahezu symmetrisch zueinander stehenden Engeln gehalten und durch ein Lambrequium bekrönt, dessen Draperie bis zu den Füßen der flankierenden Engel reicht. Um den Bildrahmen herum sind zahlreiche Engel und Engelköpfchen zu sehen.

Durch die Anordnung des Altars in zwei räumlichen Schichten und die leichte Neigung des Altarbildes nach vorne gewinnt der Altarraum an Tiefenwirkung und Stereometrie und erhält damit gleichzeitig, gemeinsam mit der aufwendigen Gestaltung der gesamten Altaranlage, "etwas - im guten Sinne - Theatralisches"²³². Durch Wiederholung von Gestaltungselementen wie Stuckwolken und Engel wird der Altar trotz der räumlichen Schichtung nicht auseinandergerissen, sondern als eine Einheit gesehen.

Wie sich aus der Betrachtung ergibt, weist der Hochaltar einen völlig anderen Stil auf als die Nebentaltäre.

Die strengen, massiven architektonischen Formen der Nebentaltäre stehen in keiner Beziehung zu der aufgelockerten, lebendigen, theatralischen Gestaltung des Hochaltars. Es ist deshalb anzunehmen, daß der Hochaltar nicht nach Plänen Zuccallis angefertigt wurde. Vielmehr ist man eher geneigt, in der theatralischen Gestaltungsart eine Anlehnung an Fischer von Erlachs Stil zu vermuten.

Die Eingangshalle wird von einer Orgelempore in zwei Stockwerke unterteilt. In die Stirnwand des oberen Stockwerkes ist ein Querovalfenster eingelassen, das auf der Fassade über dem Kircheneingang sichtbar wird.

Der Tambour und die Kuppel

Im Unterschied zum Laienraum werden die Pilaster im Tambour, die eine Verlängerung der Kolossalpilaster über das Gebälk hinaus darstellen, am oberen Ende durch Verkröpfung von Gebälk und Gesims zu Pilasterpaaren miteinander verbunden, die je eine Wandmalerei im profilierten Rahmen mit Ohren und Scheitelkartusche einfassen. Zwischen den Pilasterpaaren, in den breiten Wandintervallen über den Kreuzarmen also, befinden sich jeweils Fensteröffnungen in der Art von Thermenfenstern in profilierter Rahmung, eine Fensterform, die der Familie Zuccallis durch den Einfluß Norditaliens sehr vertraut ist und auch Bernini in S. Maria dell' Assunzione in Ariccia benutzte. Sie bilden die Hauptlichtquelle der Kirche. Die formale Beziehung dieser Fenster zu den darunterliegenden Rundbogenöffnungen der Kreuzarme trägt dazu bei, die Verbindung der beiden Raumteile aufrechtzuerhalten. Die durch das Gebälk ringsherum zusammengeschlossenen architektonischen Teile dieser Zone werden durch einen geschwungenen, von schwebenden Putten gehaltenen Girlandenring nochmals unterschrieben, so daß der Wandrhythmus des Laienraumes im Tambour in aller Klarheit wieder erscheint.

Die gewaltige Kuppel zeichnet sich nicht nur durch das massive Mauerwerk, sondern vor allem durch ihre einzigartige Höhe aus, die in einem Maßverhältnis von 4:3²³³ zum Tambour steht. Entgegen dem ursprünglichen Plan, nach dem die Kuppel mit "8 Historien samt Fassung"²³⁴ ausgestattet werden sollte - worin eine Ähnlichkeit mit der Gestaltung der Erhardskuppel besteht - bleibt die Kuppel hier ohne jegliche Stuckierung. Statt dessen ist sie vollständig ausgemalt mit der Darstellung der Aufnahme des hl. Kajetan in den Himmel, umgeben von Gottesmutter sowie Vertretern des Alten und Neuen Bundes. Das Fresco trägt die Signatur von Paul Troger und ist 1728 datiert²³⁵.

Die ovale, von Blattfries und profiliertem Ring eingefasste Laternenöffnung ist in der Form mit dem Raumgrundriß und den Gesimsen identisch. Über acht Rundbogenfenstern, die viel Licht einfallen lassen, wird die Laterne von einer flachen Deckenwölbung abgeschlossen, die mit der Heiligen Dreifaltigkeit ausgemalt ist.

Der ursprüngliche Plan der Stuckarbeiten und Fischer von Erlachs Anteil

Die Stuckarbeiten der Kajetanerkirche erscheinen im Verhältnis zur Stuckierung der Erhardskirche um sehr vieles gemäßiger und zurückhaltender. Während die Erhardskirche durch die vollständige Ausstuckierung all ihrer Gewölbe, Zwickel und z. T. auch freien Wandfelder überfüllt wirkt, ist in der Kajetanerkirche der Stuck sparsam verwendet worden. Man ist aber nicht nur zurückhaltender in der Verwendung des Stuckes gewesen, sondern auch stilistisch sind erhebliche Unterschiede festzustellen. Dies trifft vor allem auf den Girlandenring im Tambour zu, der sich durch seine zarte, leichte Formgestaltung auszeichnet, während das Äquivalent dazu in der Erhardskirche schwer und gedrungen wirkt. Lediglich die Dekorationen in den

Tonnengewölben der Kreuzarme lassen sich mit den entsprechenden Stuckierungen der Erhardskirche stilistisch und auch thematisch vergleichen. Hier taucht die Frage nach dem Grund dieses krassen Stilunterschieds auf, zumal der Baubeginn der Kajetanerkirche nur vier Monate nach dem der Erhardskirche datiert ist und die Stuckierung auch der gleichen Gruppe von Stuckateuren übergeben wurde.

Aus dem Kontrakt, der zwischen dem Erzbischof Max Gandolf und den Stuckateuren Francesco sowie Carlo Antonio Brenno und Antonio Carabello im Jahre 1686 geschlossen wurde²³⁶, erfahren wir, daß die Stuckarbeiten ganz anders aussehen sollten: Die Stuckateure verpflichteten sich, die Dekoration - "in der Laterne zwei große Fruchtkränze, in der Kuppel 8 Historien samt Fassung, das Hauptgesims mit 16 Engeln und Zieraten, die 8 Termis, so die Kuppel tragen mit Gesims und Fruchtkränzen, die Fassung der Fenster mit 16 Termis, das Hauptkirchengesims mit 8 Säulen und Architektur, die vier Hauptbogen mit 8 Statuen und Cartell, die Fassung der Türen zu den Oratorien, der Fenster und Beichtstühle, das Chor- und Kapellen-Hauptgesims samt 30 Säulen mit ihrer Architektur, im Chor ein Lorbeerkranz mit Engeln und 8 Kartellen, in der Emporkirche das Rohegewölbe, endlich die Fassung des Ovalfensters"²³⁷ - innerhalb einer Frist von zwei Sommern²³⁸ "fein, zierlich, kienstlich und gewehrlich"²³⁹ auszuführen und sollten dafür 4500 fl. erhalten²⁴⁰. Als die Stuckateure auf Anordnung von Erzbischof Johann Ernst Thun am 4. April 1688 entlassen wurden²⁴¹, war die Arbeit nicht sehr weit fortgeschritten. Während Pirckmayer die Auffassung vertritt, daß die Stuckdekorationen nicht zur Hälfte ausgeführt worden sein²⁴², spricht Sedlmayr von sechs Sechzehnteln²⁴³. Im Vergleich mit dem Vertrag, der die Stuckarbeit regelt, können wir feststellen, daß die Dekorationen besonders im Bereich von Kuppel und Tambour größtenteils nicht plan-

mäßig ausgeführt worden sind. So ist die Kuppel, wie schon erwähnt, entgegen dem ursprünglichen Plan ohne jegliche Stuckierung geblieben und statt dessen ausgemalt worden. Statt der "8 Termen", die die Kuppel tragen sollten, finden wir jetzt acht Pilaster vor, die durch Verkröpfung des Gebälks zu Paaren verbunden sind.

Bei der Betrachtung des Chorraumes wurde schon darauf hingewiesen, daß die Tür- und Fenstergiebel dort durch eine enge Verwandtschaft zum Stil Borrominis gekennzeichnet sind. Außer dieser bereits angesprochenen Verwandtschaft zu Borrominis Architektur, zeigt auch die durch verkröpftes Gebälk paarweise Verbindung der Pilaster im Tambour Ähnlichkeit zu Borrominis Stil. Es ist ein bis auf die römische Antike zurückgehendes Kompositionselement, das in der Renaissance seine Verwendung wiederfindet²⁴⁴. Dieses wahrscheinlich durch da Sangallo neu belebte Element findet in der Barockarchitektur, besonders bei den Werken Borrominis seine Fortsetzung bzw. Weiterentwicklung. Fischer von Erlach, der wegen der Übernahme verschiedener, fast bis ins Detail unveränderter Einzelteile Borrominis als ein stark von diesem römischen Architekten beeinflusster Baumeister bezeichnet wird²⁴⁵, benutzt im Gebiet nördlich der Alpen entgegen Borromini dieses Motiv für die Wandstruktur im Inneren zuerst in dem 1688 begonnenen Ahnensaal des Geschlechts der Altheman im Schloß Frain, dann sowohl im Hauptraum als auch im Tambour der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg und der Karlskirche in Wien, wobei in der Karlskirche das Motiv durch seine mehrfache Staffellung bzw. verschiedenen Möglichkeiten der Zuordnung komplexer wird und in seiner Anwendung noch einen Schritt weiterentwickelt worden ist.

Wie wir bis jetzt festgestellt haben, stehen Zuccallis Werke sowohl in der Makro- wie auch in der Mikrostruktur dem Stil Berninis sehr nahe, während das Borromineske

sonst nirgendwo zu finden ist. Die vorhandenen borrominesken Stilelemente in den besprochenen Bereichen könnten durch einen mögliche Zugriff Fischer von Erlachs auf die bis zu seinem Auftritt in Salzburg im Jahre 1693 noch unter Baustopp stehende Kirche Zuccallis zustande gekommen sein. Bekanntlich wurden die Bauarbeiten erst 1696 fortgesetzt. Um diese Zeit befinden sich in Salzburg drei Kirchen von Fischer im Bau: die Dreifaltigkeitskirche, die Kollegienkirche und die Kirche im Kirchental²⁴⁶. Der Gönner Fischers ist der Erzbischof Johann Ernst Thun, der gleiche Mann also, der den Baustopp der Theatinerkirche erlassen und dadurch den Abgang Zuccallis mehr oder minder gefördert hat. Es ist deshalb nur schwer vorstellbar, daß Fischer von Erlach für die Wiederaufnahme der Bauarbeiten nicht von Johann Ernst an die Theatiner empfohlen worden ist, zumal in dem wegen der Errichtung der Dreifaltigkeitskirche und des Priesterhauses 1694 zwischen dem Erzbischof und Fischer von Erlach abgeschlossenen General-Kontrakt die Klausel steht, daß Fischer "mit dieser occasion Ihro hochfürstlichen gnaden bey anderen Ihren gepeuen mit guthem rat an Hand zu gehen"²⁴⁷ habe. Die Vorschläge Fischers können jedoch nur auf die Ornamentik oder wie im Tambour auf die Oberflächenstruktur der Wand beschränkt gewesen sein, da die Kirche beim Erlassen des Befehls zur Bauunterbrechung Ende Juli 1688 bereits unter Dach stand. In diesem Sinne könnte das von Rottmayr angefertigte Kuppelfresco ebenfalls auf Vorschlag Fischer von Erlachs entstanden sein, zumal Fischer eine Vorliebe für die Freskenmalerei zur Gestaltung von Kuppelgewölben besitzt²⁴⁸.

Der Raumeindruck

Bei der vorangegangenen Betrachtung der Struktur des Innenaufbaues haben wir gesehen, daß die Wandkomposition in der Kajetanerkirche keinerlei Akzentuierung besitzt. Der Innenraum läßt sich durch seine gleichmäßige Struktur in einem Rhythmus von a,b,a,b,a,b,a,b sowohl im Laienraum als auch im Tambour ablesen. Diese Gleichmäßigkeit im Laienraum ist jedoch zu

schwach, um der Zentrifugalkraft der Ellipse Einhalt zu gebieten, zumal die einzelnen Wandabschnitte zu wenig waagerechte Verbindung zueinander besitzen. Dadurch daß Zuccalli wie Bernini für die Kapelle der Hl. Drei Könige ein Queroval als Grundriß benutzt hat, entsteht zusätzlich noch das Problem der Unterbringung des Hochaltars sowie die mit der Hauptrichtung der Kirche in Konflikt stehende Bewegungsrichtung des Querovals. Nach Berninis Muster hat Zuccalli die vier Hauptrichtungen des Ovals mit Kreuzarmen durchbrochen. Die Kreuzarme bieten Platz sowohl für den Hochaltar wie auch für die Nebentaltäre. Anders als Berninis Kapelle, deren Mittelpunkt den gleichen Abstand zur Abschlußwand aller Kreuzarme aufweist, so daß trotz des Querovals keine Übergewichtung einer Bewegungsrichtung festzustellen ist, verlängert Zuccalli mittels einer Apsis, deren Radius der halben Chorraumbreite entspricht, die Mittelachse. Das Problem der Richtungsgebung, die eines der Stilmerkmale des Barock ist, hat er auf eine sehr einfache Art und Weise wie bei seiner Erhardskirche durch ein alt hergebrachtes Bauelement gelöst. Indem Zuccalli die beiden die Grenze zwischen Chor und Apsis markierenden Wandpfeiler weiter in die Mitte einrückt als die beiden zwischen Laienraum und Kreuzarm stehenden, sind die erst genannten trotz der geringen Tiefe des Kreuzarmes vom Laienraum aus klar sichtbar. Diese Anordnung täuscht eine starke Verjüngung der Hauptachse und damit eine größere räumliche Tiefe vor. Hierbei bedient sich Zuccalli der Methode, die Borromini um 1635 beim Bau der Galerie des Palazzo Spada und Bernini für die Konstruktion der von ihm zwischen 1663 und 1666 errichteten Scala Regia benutzt haben. Darüber hinaus ist der Hauptaltar sehr prunkvoll ausgestattet, wodurch er mehr Anziehungskraft als die Nebentaltäre besitzt, die streng und schlicht sind und nicht zuletzt durch das Freihalten des weißen geraden Wandab-

schlusses hinter ihnen der Blick hier begrenzt wird, während er in der Hauptaltarapsis weiter schweifen kann. Der Laienraum hat trotz der querelliptischen Form seinen Akzent auf der Hauptachse und kann als ein ästhetisch gelungener und der liturgischen Forderung entsprechender Entwurf betrachtet werden.

Indem der Besucher sein Augenmerk nach oben richtet, erkennt er einen Widerspruch der Bewegung im Raum, da der Tambour eine klare Querovalform zeigt, deren Richtung in einem Winkel von 90 Grad zu der Hauptachse der Kirche steht - die Ovalform wird noch durch zwei stark ausladende Gesimse und die Öffnung der Laterne unmißverständlich unterstrichen. Das Gesims ist, im Zusammenwirken mit anderen Kompositionselementen, wie z. B. den Pilastern, die als Rippen in der Kuppel weitergeführt werden, bei den römischen Kirchen als die bindende Kraft für einen Zentralbau bewertet worden. Wenn nun wie in der Kajetanerkirche das Gesims ohne Unterstützung von anderen Architekturteilen bleibt, wird es im wesentlichen auf eine begrenzende Funktion beschränkt und kann dann nur das vorgegebene Schema betonen.

Die Querlage des Tambours wird auch durch die auf der Längsachse befindlichen Thermenfenster deutlich gemacht, insofern beim Blick von unten durch die geringere perspektivische Verkürzung bzw. den weniger steilen Blickwinkel von den auf der Längsachse des Ovals gelegenen Fenstern mehr gesehen wird als von den auf der Querachse. Im Oval des Tambours ist somit die Längsachse, die im Hauptraum der Querachse entspricht, dominierend, da auch die für die zentralisierende Wirkung sehr wichtige Verlängerung der Pilaster in der Kuppel, die Rippen, fehlen, die, wie wir wissen, sehr wohl geplant gewesen sind. Wir können annehmen, daß Zuccalli die Kuppel ähnlich wie die seiner ersten Kirche ausstatten wollte. Jedoch hätten

auch bei planmäßiger Ausführung die Rippen in der Kuppel nur eine geringere Wirkung gezeigt als etwa in Vignolas S. Anna oder gar Berninis S. Andrea, da die Kuppel durch das zwischengeschaltete Tambourgeschoß zu hoch über dem Hauptraum liegt, um auf diesen noch einen wesentlichen Einfluß ausüben zu können.

Die Rhythmisierung der Wandgliederung unterstreicht die Gleichmäßigkeit der Struktur und wirkt bei einem Ovalbau hauptsächlich der Zentrifugalkraft entgegen. Sie ist aber nicht in der Lage, die durch die Form des Raumes hervorgerufene Richtungsbetonung auszugleichen, weshalb die italienischen Barockarchitekten bei einem Ovalbau zusätzlich die Wandabschnitte mittels verschiedener architektonischer Elemente zu einer großen Einheit zusammenschließen, um zu der durch die Form entstandenen Bewegung ein Gegengewicht zu bilden. Sowohl Levau als auch Zuccalli haben auf diese Möglichkeit verzichtet, so daß der durch das Schema bedingte Bewegungswiderspruch in den von ihnen gebauten Kirchen bestehen bleibt. Man könnte einen Ausgleich im Tambour- und Kuppelbereich schaffen, indem die Querachse des Ovals, die Hauptachse der Kirche also, akzentuiert und die Seitenteile unterbetont werden, wie Bernini es bei S. Andrea bereits praktiziert hat. Diese Maßnahme würde jedoch eine Störung der Kontinuität der Raumstruktur im Tambour bedeuten. Ästhetisch ist diese Lösung bei einem Queroval mit Tambour schwer durchzuführen.

Die Fassade

Die vorhandenen Versionen

Ingesamt sind bis heute vier Versionen der Kajetanerfassade bekannt: die ausgeführte Fassade im heutigen Zustand, ein von Franz Danreiter um 1735 angefertigter Stich und zwei originale Entwurfszeichnungen, die im Münchner Haupt-

staatsarchiv bzw. in der Militärbauabteilung in der Klausentorkaserne zu Salzburg aufbewahrt werden²⁴⁹.

Auf Grund der Tatsache, daß Johann Casparo in München mit den Vertretern des Theatinerordens Verhandlungen über den Bau des Klosterkomplexes geführt hat, und daß sich eine Fassadenzeichnung des Klosters im Münchner Hauptstaatsarchiv befindet, kann man annehmen, daß die Münchner Zeichnung den ersten Entwurf der Fassade vom Salzburger Bau darstellt. Daß die Salzburger Zeichnung bei einer Gegenüberstellung mit der Münchner nur geringfügige Abweichungen aufweist, ist ein Indiz dafür, daß Zuccalli sich auch in Salzburg im großen und ganzen an seinen ersten Plan halten wollte. Da die ausgeführte Fassade im Vergleich zu den Zeichnungen jedoch Änderungen bzw. Vereinfachungen aufweist, die die Wirkung der Fassade beeinträchtigen, muß man wiederum annehmen, daß wie das Kircheninnere auch die Fassade infolge der Bauunterbrechung nicht ihrem ursprünglichen Plan entsprechend ausgeführt worden ist. Inwieweit bei der Errichtung der Fassade auch Änderungen vorgenommen worden sind, die nicht auf die Bauunterbrechung zurückgeführt werden können, wird bei der Behandlung der ausgeführten Fassade vergleichend mit den Zeichnungen zu untersuchen sein. Um die Entwicklungsgeschichte der Entwürfe besser zu verfolgen, wird diese Abhandlung chronologisch geführt.

Die Münchner Zeichnung

Die Fassade stellt eine waagrecht gestreckte Front dar, die in der Mitte einen Portikus und auf den Seiten jeweils die Stirnseiten der Klostertrakte aufweist. Diese drei Teile werden durch zwischengeschaltete Wandintervalle miteinander verbunden. Die Konzeption des Portikus besteht aus einem sich wiederholenden großen und kleineren Adikulamotiv, das aus zwei auf hohen Postamenten vor Wandvorlagen

stehenden Säulen mit Kompositkapitellen, die über verkröpftem Gebälk einen Segmentgiebel tragen, gebildet wird, und den Rahmen des Kircheneingangs bzw. des Mittelteils darstellt. Von der ausgeführten Fassade wissen wir, daß die Wandvorlagen hinter den Säulen des Portikus sehr weit vortreten, so daß ein Mittelrisalit entsteht und im Inneren dadurch der Eingangshalle genug Raum zur Verfügung gestellt werden kann. Der Segmentgiebel des großen Portikus zeigt in der Mitte einen Rücksprung. In seinem Giebelfeld trägt er ein Wappen²⁵⁰. Der kleine Giebel über dem Kircheneingang weist jedoch keinen Rücksprung auf. Sein Giebelfeld ist mit einem Muschelmotiv und Girlanden ausgefüllt. Zwischen den Giebeln befindet sich ein Querovalfenster, das zur Auflockerung der Wandfläche dient und am ausgeführten Bau im Inneren der Orgelempore Licht spendet.

Über dem Portikus steigt die gewaltige Kuppel mit dem Tambour auf. Der Tambour wird mittels Pilastern in drei Felder aufgeteilt, die durch Lisenen gegliedert sind. Auf dem mittleren Teil befindet sich ein rechteckiges Fenster in profiliertem Rahmen mit Ohren. Ob auf den beiden seitlichen Feldern ebenfalls Fenster angebracht werden sollten ist wegen davor stehender Laternen nicht zu erkennen. Es ist aber anzunehmen, daß in übereinstimmung mit der baulichen Ausführung Blendfenster vorgesehen waren. Die beiden seitlich vor dem Tambour befindlichen Laternen sind etwas schlanker und höher, sonst aber von gleicher Gestaltung wie die Laterne auf der Kuppel.

Als Grenze zwischen Tambour und Kuppel dient ein gestuftes Kranzgesims, das oben und unten noch jeweils durch ein schmaleres Gesims ergänzt worden ist. In diesen beigefügten weniger ausladenden Gesimsanteilen sind die Tambourpilaster bzw. die Rippen des Kuppeldaches verkröpft, wobei die Rippen als Verlängerung der Pilaster die Glie-

derung des Tambours in der Kuppel fortsetzen. Während die beiden äußeren Rippen bis zum Ansatz der Laterne reichen, treffen die beiden mittleren kurz vor der Laterne zusammen, so daß das Kuppeldach nicht mehr wie üblich in gleiche Felder aufgeteilt wird.

Die Form des Kuppeldaches, die hier in der Zeichnung nach oben verjüngt wiedergegeben ist, scheint durch die von Filippo Brunelleschi ausgeführte Kuppel des Florentiner Domes inspiriert zu sein. Sie ist auch in gewisser Weise mit der von Michelangelo entworfenen Kuppel von St. Peter in Rom verwandt^{250a}.

Es sollte noch erwähnt werden, daß in diesem Aufriß zwei Zeichnungssysteme angewandt worden sind: das planimetrische für die Fassade und das perspektivische für den Tambour samt Kuppel und Laterne. Aber Zuccalli hat die Perspektive nur angedeutet, so ist zum Beispiel das mächtige Kranzgesims, das den Tambour gegen die Kuppel abgrenzt, gleichmäßig gewölbt gezeichnet, wohingegen es bei korrekter perspektivischer Zeichnung zum Rand hin hätte stärker gewölbt sein müssen. Auch bezüglich der Tambourhöhe sind durch die perspektivische Andeutung in der Zeichnung Veränderungen festzustellen. Während der Tambour am ausgeführten Bau etwa 1/2 der Fassadenhöhe einnimmt, erscheint er in der Zeichnung viel höher. Nur seitlich am Rande des Tambours ist planimetrisch gesehen das Verhältnis von Tambourhöhe zur Fassadenhöhe erhalten.

Die beiden Seitenteile der Fassade, die Stirnseiten der Klostertrakte also, zeigen die gleiche Breite und Rahmung wie der Mittelrisalit. Allerdings werden die Säulen hier von dorischen Kapitellen bekrönt. Mit der Vereinfachung des Kapitells ist eine Absetzung der Seitenteile vom Mittelrisalit geschaffen, die der insgesamt etwas schlichteren Gestaltung der Seitenteile entspricht. Ihre Wandflächen werden von drei senkrechten Fensterachsen ge-

gliedert. Die Gestaltung der Fenster ist je nach Geschoß verschieden. Die beiden den Nebeneingang flankierenden Fenster im Sockelgeschoß sind ganz schlicht ohne irgendeine Verzierung gerahmt. Die Nebeneingänge selbst sind bezüglich der Rahmenstruktur ähnlich gestaltet wie der Haupteingang. Sie tragen jedoch statt des Giebels eine Balustrade. Über die Balustrade sind sie mit dem darüberliegenden, den Segmentgiebel tragenden Fenster des Mittelgeschosses verbunden. Die flankierenden, Dreiecksgiebel tragenden Fenster setzen über einer profilierten Brüstung auf einem Gesims auf, das das Mittelgeschoß vom Sockelgeschoß trennt und gemeinsam mit den Fensterbrüstungen und der Balustrade die Fenster des Mittelgeschosses in der Waagerechten zusammenschließt. Die Fenster hier sind in profilierten Rahmen mit Ohren eingefast, ebenso die Fenster des Obergeschosses. Jedoch bleiben diese ohne Verdachung. Sie schließen mit ihrem oberen geraden Fensterabschluß direkt an das vielfach gestufte Kranzgesims an. Als oberer Abschluß der Seitenteile dient ein von einem Segmentdach bekrönter Volutengiebel, der in seiner Mitte ein Wappenornament trägt, wie es auch im Giebelfeld des Portikus zu sehen ist. An beiden Enden des Giebels und des Segmentdaches ist als Dekoration jeweils eine Kugel auf einer Platte angebracht. Auf der Dachmitte befindet sich ein ähnliche Dekoration, die ein kleines Kreuz trägt.

Die Wandintervalle sind durch zwei Fensterachsen gegliedert. Die Fenster hier zeigen die gleiche Größe und Rahmengestaltung wie die der entsprechenden Geschosse auf den Stirnseiten der Klostertrakte. Nur liegen die Achsen weiter auseinander, so daß die Fenster der Achse jeweils in enger Beziehung zu dem angrenzenden Bauteil, d. h. zu den Klosterstirnseiten bzw. zum Portikus, gesehen werden.

Auf der Zeichnung können wir nicht erkennen, ob die

Verkröpfungen des Kranzgesimses an den beiden Seiten und am Mittelteil gleich stark ausgeprägt sind bzw. ob die auf Postamenten ruhenden Säulen gleich weit vortreten.

Diese Münchner Zeichnung weist eine durchaus harmonische Fassadenkomposition auf. Die Verwendung einzelner Elemente bzw. architektonischer Formen ist stets auf einen sinnvollen Zusammenhang bedacht. Obwohl die Wandabschnitte, d. h. der Mittelrisalit und die Seitenteile, ihr eigenes Zentrum haben und durch die Abgrenzung mittels der Pilaster-Säule-Kombination als autonom betrachtet werden können - wobei der Portikus durch seine andersartige Zusammensetzung sich von den Seitenteilen unterscheidet und vor allem durch die nicht zu Geschossen aufgeteilte Wandfläche den hinter ihm befindlichen Sakralbau schon ankündigt - werden sie sowohl durch architektonische als auch kompositorische Mittel zu einem Ganzen zusammengefaßt.

Den für die Fassade stärksten zusammenschließenden Akzent bildet sicherlich das mehrfach gestufte, kräftige Kranzgesims, das den Vor- und Rücksprüngen folgend über die gesamte Fassade zieht. Die ganze Fassade ruht auf einem durchgehenden Sockelband. Da vor dem Haupteingang Stufen gezeichnet sind, die sich über dem Band befinden, kann man daraus schließen, daß das Band nur die Ebene des Grundstückes für den Bau darstellt.

Für den Zusammenschluß der einzelnen Abschnitte auf der Fassade spielen die Fensterbekrönungen im Mittelschoß eine große Rolle, die als Dreiecks- und Segmentgiebel unter Einbeziehung der Giebel des Mittelrisalits bzw. des Kircheneingangs in regelmäßigem Wechsel über die Fassade ziehen, so daß ein Rhythmus von b,a,b,a,b,A,b,a,b,a,b entsteht. Durch den beschriebenen größeren Abstand zwischen den beiden vertikalen Fensterachsen auf den Wandintervallen entsteht in der Horizontalen eine Rhythmisie-

rung der Fensterreihen, die die Funktion der Wandintervalle, nämlich eine Verbindung oder Überleitung zwischen den großen Bauteilen der Fassade herzustellen, verdeutlicht. Andererseits wird ein optisches Auseinanderfallen der beiden Fensterachsen in den Wandintervallen verhindert durch eine Verbindung zwischen den Fenstern des Mittelgeschosses mittels eines Gesimses in Höhe des oberen und unteren Brüstungsrandes und durch das unmittelbar darunterverlaufende Gesims, das das Mittelgeschoß vom Untergeschoß trennt.

Durch die eng beieinander stehenden Fensterachsen auf den Klosterstirnseiten entsteht hier eine vertikale Tendenz, die besonders stark in der Mittelachse ausgeprägt ist, da der Seiteneingang über eine Balustrade mit dem darüberliegenden Fenster des Mittelgeschosses in Verbindung steht und so eine kontinuierliche Vertikale geschaffen ist. Die Beziehung zwischen den Bauteilen in der vertikalen Achse geht über die Trennungslinie des Kranzgesimses noch hinaus durch die Wiederholung der Segmentform des Fenstergiebels im Mittelgeschoß auf das Dach des grossen Volutengiebels. Jedoch stellen auch hier das Gesims und die Balustrade mit den Brüstungen der flankierenden Fenster einen wesentlichen waagerechten Akzent dar, so daß die vertikale Bewegung im Eindruck nicht überwiegt.

Ob das Untergeschoß aus dem Mauerverband räumlich vorspringt, ob es sich also um ein echtes Sockelgeschoß handelt, kann aus der Zeichnung nicht entnommen werden. Ein vorspringender Sockel würde ebenfalls ein Gegengewicht zur vertikalen Bewegung bilden, indem er die horizontale breite Lagerung der Gebäudeanlage unterstreichen und der Fassade Stabilität und gleichzeitig, durch den Vor- bzw. Rücksprung in der Wandebene, eine gewisse Dynamik verleihen würde.

Die horizontale Gliederung der Fassade als eine Ein-

heit wird hauptsächlich durch die Pilaster-Säule-Kombination geleistet. Diese sind im wesentlichen für die Makrostruktur der Fassade verantwortlich. Durch ihr wiederholtes rhythmisches Auftreten gliedern sie die Fassade auf, machen aber gleichzeitig die Zusammengehörigkeit der entstandenen Bauteile deutlich, so daß sich die Fassade dem Betrachter in Geschlossenheit als ein Ganzes präsentiert. Die Makrostruktur besteht in einer Dreiergliederung, die in vieler Beziehung auch im Detail immer wieder auftritt. Zunächst erscheint sie im Portikus mit den beiden flankierenden Seitenteilen. Diese Seitenteile sind zusammen mit ihren Volutengiebel und dem Giebeldach aber auch als flankierende Bauteile zum gesamten Mittelteil, d. h. dem Portikus einschließlich Tambour und Kuppel, zu sehen, wobei die Beziehung zur Kuppel in erster Linie durch die Giebeldächer hergestellt wird. Eine Dreiergliederung finden wir auch bei den Laternen, die über dem Hauptgesims seitlich des Portikus vor dem Tambour stehen und durch die formale Wiederholung eine optische Verbindung zur Laterne auf der Kuppel schaffen. Die beiden seitlichen Laternen vermitteln außerdem zwischen dem Rund von Tambour und Kuppel und der Flächigkeit der Fassade, indem sie einerseits die Rundung von Tambour und Kuppel vorwegnehmen und anderseits genau über den inneren Fensterachsen der Wandintervalle, also in fester Beziehung zur Fassade stehen. Auf diese Weise werden Tambour und Kuppel sowohl räumlich als auch gestalterisch in die Fassade mit einbezogen und ein wesentlicher Teil von ihr. Die Seitenteile selbst weisen durch die Fensteranordnung ebenfalls eine Dreiergliederung auf, dabei nehmen die Seiteneingänge die betonte Mittelstellung ein, sie sind gleichzeitig aber dem Kirchenportal in der Fassadenmitte hierarchisch untergeordnet. Darüber hinaus stellen sie auch zum Fenster im Mittelfeld des Tambours eine formale Beziehung her.

Im Mittelfeld der Fassade stehen der Segmentgiebel des Kircheneingangs und des großen Portikus in visueller Beziehung zum Bogen der Kuppel und der Laterne, so daß eine vertikale Sequenz ähnlicher Formen resultiert. In diese Sequenz fügt sich auch das Oval des Fensters auf der Wandfläche zwischen den Giebeln harmonisch ein. Diese visuelle Beziehung zwischen Mittelrisalit einerseits und Tambour andererseits ist von besonderer Bedeutung, da der Mittelteil seine dominierende Wirkung erst durch den Tambour- und Kuppelaufbau erzielt. Denn der Mittelrisalit ist für sich gesehen niedriger als die beiden Seitenteile mit dem Volutengiebel. Während aber die Volutengiebel der Seitenteile mehr aufgesetzt wirken und die Zäsur des Kranzgesimses unangetastet bleibt, erwächst der Segmentgiebel des Mittelrisalits unmittelbar aus der Struktur des Portikus, so daß das Kranzgesims, das hier die Basis des Giebels bildet, nicht mehr als trennende Zäsur erscheint. Die größere Höhe der Volutengiebel mit ihren Segmentdächern wiederum veranschaulicht deren früher erwähnte Beziehung zur Kirchenkuppel.

Wie aus dieser Betrachtung hervorgeht, zeichnet sich die Fassade durch eine erschtaunliche Vielschichtigkeit und Komplexität aus.

Neben diesen architektonischen wie organischen Beziehungen zwischen den Einzelteilen scheint Zuccalli noch mathematische Verhältnisse herstellen zu wollen: Die Verlängerungen der Diagonallinien der beiden Seitenteile der Fassade treffen auf der Mittelachse genau die Spitze der Kuppel. Mit der Basis der Fassade bilden die Linien ein Dreieck. Die Diagonallinien der Portikus-Ädikula treffen bei Verlängerung nach oben wiederum den seitlichen Schnittpunkt von Kuppeldach und Tambour, so daß Höhe und Breite des Tambours in einem festen proportionalen Verhältnis zum Rechteck des Portikus stehen. Darüber hinaus nimmt die

Höhe des Tambours planimetrisch gesehen die Hälfte der Höhe der Fassade ein, was wieder einer Oktave der musikalischen Harmonie entspricht, die wie bekannt, Alberti in seiner Schrift "De re aedificatoria" neben anderen Rhythmen für die Baukunst empfohlen hat²⁵¹. Die aus dem Harmoniegesetz im Maßverhältnis zur Fassade vorgegebene Höhe des Tambours und die verlängerten Diagonallinien des Portikus sind deshalb maßgebend für die Breite des Tambours, so daß zwar eine geometrische Beziehung zum Portikus besteht, die beiden, planimetrisch gesehen, seitlichen Begrenzungslinien des Tambours jedoch in keiner organischen Beziehung zu den anderen Elementen der Fassade stehen, da sie, als Produkt aus Portikusbreite und Tambourhöhe sich ergebend, nicht direkt vom Architekten in der Fassadenkomposition festgelegt werden können.

Die Kajetanerfassade mit ihrer langgestreckten flächigen Front erinnert an die Bürgerhäuser des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, deren Fassaden jedoch meistens durch Fensterreihung und zum Teil auch durch Gesimse noch stärker waagrecht betont sind, während Zuccalli mit Hilfe der Pilaster-Säule-Kombinationen, die außerdem noch Unterstützung durch die Fensteranordnung bekommen, einen senkrechten Ausgleich zu schaffen bemüht ist.

Die auf Postamenten ruhenden Säulen mit Verkröpfungen über dem Kapitell scheinen auf oberitalienischen Einfluß zurückzuführen, namentlich Jacopo Sansovino und Andrea Palladio²⁵². Jedoch hat dieses Element durch Zuccalli eine neue Anwendung gefunden. Während Sansovino und Palladio die Säulen nur für ein Geschoß und eventuell geschoßweise zur Rahmung jeweils nur eines Fensters bzw. Gestaltungselementes benutzten, setzt Zuccalli die Säulen in Kombination mit Pilastern zur Gliederung der Fassade im Großen ein. Die rahmende Funktion der Säulen bei Sansovino und Palladio wird vor allem dadurch deutlich, daß die Säulen mittels Gebälk

und eines in Höhe der Postamente verlaufenden Sockelbandes miteinander verbunden sind und die Fenster oder Nischen oder andere ähnliche Gestaltungselemente von allen Seiten her eingefaßt werden, so daß kleine Gestaltungseinheiten entstehen und die Fassade schließlich aus der Reihung dieser Einheiten resultiert. In der Münchner Zeichnung ist eine Verbindung der Säulen bzw. Pilaster mittels des Gebälks nur im Mittelrisalit zu finden, wodurch sich dieses im Einklang mit der fehlenden Geschoßunterteilung von den Seitenteilen abhebt. Eine Verbindung der Pilaster-Säule-Kombination durch das Gebälk oder eine in Postamenthöhe verlaufende waagerechte Wandvorlage wäre dort allein schon aus Platzgründen nicht möglich. Abgesehen davon würde jedoch auch eine solche etwaige Verbindung die Seitenteile zu sehr aus dem Fassadenverband herauslösen und isolieren. Eine derartige Verselbständigung der Seitenteile würde vor allem aus Kosten der Wandintervalle gehen, die unter solchen Umständen nicht mehr ihrer Aufgabe, eine Überleitung zwischen den Hauptteilen der Fassade zu schaffen, gerecht werden könnten und, kompositorisch funktionslos, lediglich zur Auffüllung der Zwischenräume zwischen den Hauptteilen der Fassade dienen würden.

Bezüglich der Kombination von Kirchen- und Profanbau kann die Kajetanerfassade mit zwei italienischen Fassadenentwürfen verglichen werden, dem von Carlo Rainaldi wohl 1660 entworfenen für S. Maria in Campitelli in Rom und den von Gianlorenzo Bernini 1662 für S. Maria dell' Assunzione in Ariccia²⁵³. Der Fassadenentwurf Carlo Rainaldis für S. Maria in Campitelli und die Münchner Zeichnung der Kajetanerfassade zeigen folgende Gemeinsamkeiten: Die Seitenteile werden von Giebeln bekrönt. Die Fensterachsen weisen hier wie dort eine vertikale Betonung auf. Das Gesims, das auf der Kajetanerfassade die Grenze zwischen Mittel- und Untergeschoß markiert, ist auf Rainaldis Entwurf ebenfalls

zu finden. Trotz dieser Übereinstimmungen weichen die beiden Kirchenfassaden erheblich voneinander ab: Die Fassade der Salzburger Kirche ist nicht wie die von S. Maria in Campitelli im üblichen Sinne des römischen Barock zweigeschoßig mit vielen gedoppelten Säulen, ineinander geschachtelten Giebeln, Figuren und Vasen in Nischen und auf Giebeln und reichhaltigem Dekor ausgestattet, sondern überaus schlicht gehalten und besteht gewissermaßen nur durch die Wiederholung des Ädikulamotivs aus einem großen Portikus. Im Unterschied zu Rainaldis Entwurf, bei dem der Tambour der Kirche durch den Giebelteil der Fassade bedeckt wird, sind Tambour und Kuppel der Theatinerkirche in Salzburg mit in die Gesamtfassade einbezogen.

Eben durch dieses Merkmal läßt sich die Fassade Zuccallis mit dem Entwurf Berninis in Zusammenhang bringen. Darüber hinaus haben die beiden Fassaden noch einige andere Gemeinsamkeiten aufzuweisen, obwohl die Fassade der Salzburger Kirche eine bauliche Einheit bildet, während die Kirche auf der Entwurfszeichnung Berninis von zwei separat stehenden Palastfronten flankiert wird, nämlich die identische Zahl der Fensterachsen und Stockwerke sowie die bis ins Detail ähnelnde Struktur der auf der Kuppel ruhenden Laterne. Diese Gemeinsamkeiten sind jedoch mehr formaler Art in Anbetracht der völlig unterschiedlichen Konzeption der beiden Kirchenfassaden. Vom Aufbau her, mit der Wiederholung des Ädikulamotivs des Kircheneingangs im großen Portikus, entspricht die Kirche Zuccallis eher dem Geist des Barock im Sinne der Wölfflinschen Beobachtung²⁵⁴ und ist in dieser Hinsicht durchaus mit der Fassade der Kirche S. Maria in Campitelli von Carlo Rainaldi vergleichbar, wohingegen keine Verbindung zu dem durch das Pantheon inspirierten Portikus von S. Maria dell' Assunzione besteht. Dies bleibt jedoch weitgehend auf dieses eine Element des Aufbaues beschränkt, und es ist eine Verwandtschaft zu

anderen Portikusentwürfen Berninis, diesmal mehr in stilistischer Hinsicht als in unmittelbarer formaler Anlehnung, durchaus festzustellen. Bernini konzipiert im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen die Fassade ohne stark betonte Vor- und Rücksprünge, ohne Verdoppelung oder Verdreifachung der Architekturelemente. Seine Fassaden- und Portikusentwürfe wirken im Vergleich zu denen der anderen römischen Kirchen schlicht, zurückhaltend und flächenhaft. Der Entwurf der Fassade des Theatinerklosterkomplexes läßt diesbezüglich die gleichen Gestaltungsprinzipien erkennen.

Die Bindung an Bernini äußert sich jedoch nicht nur auf allgemeiner stilistischer Ebene, sondern durchaus in der Verwendung ähnlichen Formguts, wie z. B. ein Portal aus auf Postamenten ruhenden Säulen, die über Gebälk eine Balustrade tragen, eine Gestaltungsform, die Bernini am Palazzo Barberini bereits verwendet hat und die wir am Nebeneingang der Münchner Zeichnung wiederfinden. Diese der römischen Antike entlehene Portalgestaltung wurde in der Renaissance wieder benutzt. Der der Antike stark verpflichtete Bernini hat dieses Motiv im Zeitalter des Barock weiterverwendet²⁵⁵. Doch läßt sich diese Verbindung Zuccallis zu Bernini nicht mit Sicherheit herstellen, da Elias Holl für den Eingang seines zwischen 1615 und 1620 erbauten Augsburger Rathauses das gleiche Motiv verwendet hat. Sowohl Bernini wie auch Holl haben den Eingang mit einem Rundbogen ausgestattet, während Zuccalli den Kircheneingang mit einem geraden oberen Abschluß versieht, wie er es allgemein bevorzugt.

Die Zusammensetzung des Ädikulamotivs aus Säulen mit Wandvorlagen und Segmentgiebel, wie es der Portikus der Kajetanerkirche sowohl in seiner Mikro- wie auch Makrostruktur zeigt, kann auch auf die Architektur Berninis zurückgeführt werden: Diese ebenfalls von der römischen Anti-

überlieferte²⁵⁶ Kombination hat Bernini für den Portikus des Palazzo del Quirinale²⁵⁷ verwendet.

Die Fensteröffnung über dem Portal der Kajetanerkirche ist ebenfalls ohne Berninis Einfluß nicht denkbar. Bernini hat dem Portikus von S. Andrea al Quirinale mittels der Kolossalpilaster und des Dreiecksgiebels ein Adikulamotiv gegeben. So ist auf dem Mittelfeld des nicht in Geschossen aufgeteilten Portikus von S. Andrea ein Halbkreisfenster angebracht. Das Grundkonzept hat Bernini bei dem Portikusentwurf für die kleine Kapelle in Collegio di Propaganda Fide bereits erstellt²⁵⁸. Eine Kirchenfassadenzeichnung im Besitz der Kunstbibliothek in Berlin, die der Fassade von S. Maria del Popolo²⁵⁹ sehr ähnelt und der Werkstatt oder dem engeren Umkreis Berninis zugeschrieben worden ist²⁶⁰, zeigt ein Portal in ähnlicher Gestaltung wie das von S. Andrea. Zwar handelt es sich in beiden Fällen um ein Halbkreisfenster, das annähernd so breit wie das Mittelfeld ist, doch geht es hier um die Art und Weise des Aufbaues, nämlich durch ein Adikulamotiv für einen großen Portikus, der unter Verzicht auf eine Geschoßunterteilung den Kircheneingang mit dem gleichen Adikulamotiv einfaßt, und ein Fensteröffnung auf dem freien Feld über dem Eingang. Eine solche Lösung der Portikusgestaltung hat bereits ein anderes Mitglied der Zuccalli-Familie vor Johann Casparo verwendet. Henrico Zuccalli hat ein Rundfenster in den gesprengten Segmentgiebel des Portals an dem 1684 gebauten Schloß Lustheim gesetzt. Daher können wir das Portal von Lustheim als unmittelbares Vorbild für Johann Casparos Entwurf betrachten. Queroval- und auch Rundfenster sind in Bayern schon in vorbarocker Zeit eine sehr verbreitete Fensterform²⁶¹. Aus dieser Tradition heraus wird verständlich, daß Zuccalli das Queroval Berninis Halbkreisfenster etwa vorgezogen hat. Daß bei der Kajetanerkirche die Ovalöffnung sich ohne direkte Verbindung zu

den anderen Architekturelementen frei auf dem Feld befindet während bei Henricos Schloß das Rundfenster in den gesprengten Giebel eingefügt ist, ist mit Rücksicht auf die größere zur Verfügung stehende Fläche bei dem höheren dreigeschossigen Bau der Kajetanerkirche im Unterschied zu dem niedrigeren zweigeschoßigen Schloß Lustheim zu sehen.

Eine weitere Analogie zwischen Lustheim und der Kajetanerfassade besteht in der Zahl der Fensterachsen und der Kolossalgliederung, die in Lustheim mittels Wandvorlagen an den Seitenflügeln und Pilastern am Mittelteil geschaffen wird²⁶². Die Segment- und Dreiecksgiebel sowie die Rahmen der Fenster selbst, auch wenn sie letztlich auf ein römisches Vorbild zurückgehen, lassen mit Sicherheit auf einen unmittelbaren Einfluß Henricos auf seinen Neffen schließen²⁶³.

Die vor dem Tambour stehenden Laternen weisen eine gewisse Verwandtschaft mit denen von S. Maria di Carignano in Genua von Galeazzo Alessi und dem Entwurf für St. Peter von Michelangelo auf²⁶⁴. Die primäre Aufgabe solcher Laternen mit Runddach ist die Vorbereitung auf die Hauptkuppel, so daß diese nicht unvermittelt über der Fassade erscheint. Die günstigsten Voraussetzungen für den Einsatz von Laternen bietet ein Grundriß in Form eines griechischen Kreuzes, da hier zwischen den Kreuzarmen quadratische Eckräume entstehen, die als bauliche Einheiten durch Laternen akzentuiert werden können. In der Regel stehen die Laternen durch den Grundriß bedingt, außerhalb der Verlängerungslinie der Vierung, so daß sie bei Frontalansicht die Vierungskuppel flankieren, d. h. neben dem Tambour stehen oder diesen, wie bei St. Peter, nur leicht tangieren, eine optische Überschneidung zwischen Tambour und Laternen aber nicht entsteht. Als flankierende Architekturelemente weisen die Laternen auf die Vierungskuppel hin und unterstreichen deren architektonisch beherrschende Wirkung. Die La-

ternen der Kajetanerkirche können nicht diesem Zweck entsprechen. Dort sind es mehr die Giebel der Seitenteile mit ihren Segmentdächern, die diese Aufgabe erfüllen. Ein Ovalgrundriß mit angeschlossenen Kreuzarmen wie der der Kajetanerkirche bietet andere Voraussetzungen als ein griechisches Kreuz, da die vergleichbaren Eckräume nicht mehr quadratisch sind, sondern teilweise von der Mauer des ovalen Hauptraumes gebildet werden, so daß die Laternen über diesen Eckräumen sich immer vor den Tambour projizieren. Sie flankieren die Hauptkuppel also nicht, und ihre Wirkung ist entsprechend eine andere. Die Laternen verdeutlichen vielmehr die räumliche Schichtung der Fassade durch schrittweises Überbrücken der Distanz zwischen der flächigen Front des Bauwerkes und der Ovalkuppel und vermitteln zwischen diesen verschiedenen Bauteilen. Zuccalli hat sich die Besonderheit, die sich aus der Situierung der Laternen vor dem Tambour ergibt, bei der Kajetanerkirche offensichtlich bewußt zunutze gemacht. Denn hier befinden sich die Laternen nicht im Zentrum über den Eckräumen, sondern sind noch weiter zur Fassadenmitte hin versetzt, so daß sie sich, wie früher beschrieben wurde, genau über den Fensterachsen neben dem Portikus befinden. Dadurch aber wird ihre vermittelnde Rolle besonders anschaulich. Zuccalli verzichtet damit allerdings auf eine logische Beziehung der Laternen zum Grundriß. Sie sind in ihrer Stellung ausschließlich auf die Fassade bezogen und vermögen folglich nicht mehr am Außenbau die Eckräume als Architektureinheit zu verdeutlichen.

Die Salzburger Zeichnung

Die Salzburger Zeichnung weist nur im Detail einzelne Unterschiede zu dem Münchner Entwurf auf. Doch durch einige Änderungen architektonischer Elemente hat Johann Casparo dem Salzburger Entwurf einen anderen Charakter verliehen. Ein

wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Entwürfen besteht in dem die Makrostruktur der Fassade bildenden Gliederungselement, das in der Münchner Zeichnung die Kolossalpilaster-Säule-Kombination darstellt, während im Salzburger Entwurf bei der Rahmung der Seitenteile die Säulen durch Pilaster ersetzt sind, so daß sich ein schmalerer Pilaster vor einem breiteren befindet. Daß es sich in Übereinstimmung mit dem ausgeführten Bau um Pilaster statt Säulen handelt, läßt sich in der planimetrischen Zeichnung aus dem parallelen Linienverlauf schließen, im Gegensatz zum konischen Verlauf bei den Säulen auf der Münchner Zeichnung. Im Salzburger Entwurf hat Zuccalli beim Portikus jedoch die Pilaster-Säule-Kombination beibehalten, woraus eine stärkere gestalterische Abgrenzung des Portikus von den Seitenteilen resultiert. Die vorgelagerten Pilaster der Seitenteile entsprechen in der Breite der Basis der Portikussäulen. Auch bei den Kapitellen ist eine Änderung vorgenommen worden: Auf dem Münchner Entwurf sind die Kapitelle von Pilaster und Säule in der Höhe gegeneinander versetzt, so daß das Pilasterkapitell oben an das Säulenkapitell anschließt. Das Salzburger Blatt zeigt die auf einer Höhe befindlichen Kapitelle von Wandpilaster und Pilaster vorlage miteinander verkröpft. Gleiches gilt für die Kompositkapitelle von Pilaster und Säule beim Portikus. Eine Verkröpfung der Kapitelle wäre bei freistehenden Säulen allerdings nicht möglich.

Welche Gründe für die Planänderung ausschlaggebend waren, bleibt ungewiß. Es bleibt aber festzuhalten, daß die Planänderung einen signifikanten Einfluß auf die Wirkung hat. Denn durch den Austausch der Säulen mit Pilaster an den Klosterstirnseiten geht die für die Geschlossenheit der Fassade wesentliche Iteration des gleichbleibenden Gliederungselements über den gesamten Verlauf der Fassade verloren. Die Seitenteile setzen sich deutlich vom Mittel

risalit ab. Diese einerseits vielleicht gewünschte Hervorhebung des Mittelrisalits geht jedoch auf Kosten der architektonischen Bindung der Bauteile aneinander. Um die eingebüßte Beziehung zwischen den Bauteilen wiederherzustellen, hat Johann Casparo die Balustrade über den Seiteneingängen durch gesprengte Segmentgiebel ersetzt. Mit der Segmentform, die als solche oder als Bogenmotiv im Mittelteil beherrschend ist, schafft Zuccalli eine andere jedoch schwächere visuelle Bindung zwischen den drei Hauptteilen. Gleichzeitig wird die vertikale Tendenz, die auf der Münchner Zeichnung durch die von der Balustrade geschaffenen Verbindung zwischen Seitenportal und Mittelgeschoßfenster erzeugt wird, durch die Verwendung des gesprengten Segmentgiebels, der die Basis des darüberliegenden Mittelgeschoßfensters bildet, noch gesteigert, jedoch geht der horizontale Akzent, der von den Brüstungen bzw. der Balustrade der drei Mittelgeschoßfenster gebildet wird, verloren, da seine Bewegung durch den gesprengten Segmentgiebel in der Mitte abgelenkt wird.

Statt Rechteckfenster sind jetzt Thermenfenster am Tambour vorgesehen, ein Motiv, das auch bei S. Maria dell'Assunzione sowohl am ausgeführten Bau als auch auf der Zeichnung, von der Zuccalli möglicherweise Kenntnis gewonnen hat, zu finden ist. Die Verwendung der Thermenfenster im Bereich des Tambours ist nicht nur wegen ihrer visuellen Beziehung zum Segmentgiebel des Seitenportals, sondern besonders auch wegen ihrer günstigen Einfügung in die Struktur des Innenraumes naheliegend.

Die Kuppel der Salzburger Zeichnung zeigt sich entgegen der des Münchner Entwurfs ganz im Zuge herkömmlicher Lösungen, d. h. hier sind auch die Gewölbefelder zwischen den Rippen in der Art der Lisenen des Tambours noch einmal gegliedert, so daß Kuppel und Tambour als eine gestalterische Einheit erscheinen. Die Form der Kuppel gibt

einen Halbkreis wieder im Unterschied zum Münchner Entwurf, wo sie nach oben verjüngt gezeichnet ist. Dies verleiht der Kuppel und damit der ganzen mittleren Partie besonders Gewicht, wobei auch die stärkere Ausgestaltung der Kuppel diese Wirkung unterstützt.

Die Wappenkartuschen sowohl im Giebfeld des Portikus als auch auf den Volutengiebeln sind weiter nach oben gerückt, wodurch diese Bereiche weniger ruhig, labiler erscheinen als in der Münchner Zeichnung. Ferner bleibt noch das Fehlen der kleinen Verzierungen seitlich auf den Segmentdächern der Volutengiebel und zu beiden Seiten der Volutengiebel selbst zu nennen.

Insgesamt läßt sich sagen, daß die Salzburger Fassade weniger aufgelockert und strenger, in ihrer Komposition weniger eindringlich, aber wuchtiger wirkt.

Der Stich Danreiters und die Fassade im heutigen Zustand

Der von Danreiter um 1735 angefertigte Stich, der das Aussehen des Kajetanerklosterkomplexes um jene Zeit dokumentiert, zeigt das von Süden gesehene Kloster. Dadurch sind zwei Seiten des Baues auf dem Stich zu sehen: die auf den Kajetanerplatz weisende Fassade und die nach Südwesten gerichtete Seitenansicht des Klosters. Die langgestreckte Seitenansicht besitzt zwölf in gleichem Abstand zueinander befindliche Fensterachsen - am ausgeführten Bau sind die Intervalle zwischen den ersten drei Fensterachsen schmaler -, die jeweils drei Fenster mit profiliertem Rahmen aufweisen. Unter den Erdgeschoßfenstern sind noch die Fenster des Kellergeschosses zu sehen.

Die Schauseite entspricht bezüglich des Thermenfensters auf dem Tambour und der mit Pilastervorlagen versehenen Kolossalpilaster an den Klosterstirnseiten dem Salzburger Entwurf. Jedoch läßt der Stich einige wesentliche Teile

des Entwurfs vermissen. Insbesondere fällt auf, daß dem niedrigeren Nebeneingang, der lediglich in einem mit denen der Fenster identischen profilierten Rahmen eingefast ist, jegliche Attribute fehlen. Entsprechend besteht keine Verbindung zu dem darüber liegenden Fenster. Ferner vermißt man die Brüstung der Mittelgeschoßfenster einschließlich des verbindenden Gesimses, wodurch der Abstand zwischen Unter- und Mittelgeschoßfenstern unverhältnismäßig groß erscheint, vor allem, da die Mittelgeschoßfenster mit ihren Giebeln dicht an die Fenster des Obergeschosses anschließen. Auf den Intervallen zwischen Mittelrisalit und Klosterstirnseiten fehlen den Mittelgeschoßfenstern jedoch die Giebel. Sie sind dort wie die Fenster der Ober- und Untergeschosse und der Seitenansicht nur mit profiliertem Rahmen versehen.

Die Volutengiebel über den Seitenteilen tragen keine Wappenkartuschen; gleiches gilt für das Giebelfeld des Portikus. Der Giebel über dem Kirchenportal zeigt wie der des großen Portikus in der Mitte einen Rücksprung. Auf der Salzburger Zeichnung ist dieser Rücksprung nicht eindeutig zu erkennen. Im übrigen ist der Mittelrisalit in Übereinstimmung mit dem Entwurf abgebildet.

Auf dem Tambour sind die Pilaster nicht bis zum Kranzgesims hochgezogen, sondern zu Wandverstärkungen umgebildet, die den Lisenen vorgeblendet sind, die die fenstertragenden Wandfelder einfassen. Die Laternen vor dem Tambour sind nicht ausgeführt²⁶⁶. Bei der Kuppel ist die den Lisenen des Tambours entsprechende Gliederung der Wölbungsfelder zwischen den Rippen, wie sie auf dem Salzburger Entwurf zu sehen ist, nicht vorhanden. Das Hauptgesims der Fassade ist schmaler, weniger gestuft und ausladend als auf den Entwürfen.

Die starke Vereinfachung der Fassade sowohl gegenüber der Münchner als auch der Salzburger Zeichnung führt zu

einer erheblichen Beeinträchtigung der Fassadenwirkung: Durch das Fehlen der Fensterbrüstungen sowie des Gesimses des Mittelgeschosses ist der für die Wirkung wesentliche sich über die Breite der Fassade erstreckende, wie auch in den einzelnen Fassadenabschnitten wirksame zusammenschließende Akzent verlorengegangen. Auch die Abgrenzung der Geschosse gegeneinander ist damit weitgehend aufgehoben, vor allem aber in den Wandintervallen zwischen Mittelrisalit und Seitenteilen, da hier zusätzlich die das Mittelgeschoß hervorhebenden Festergiebel nicht angebracht worden sind. Die Wandintervalle zeigen sich völlig umgestaltet. Sie sind für die Fassadenkomposition funktionslos geworden. In ihrer schlichten Fensterreihung unterscheiden sie sich nicht von der Seitenansicht des Klosters. Die Stirnseiten dagegen wirken bei einerseits erhaltenen Fenstergiebeln, die das Mittelgeschoß visuell an das Obergeschoß binden, anderseits fehlenden Brüstungen und Gesims unproportioniert, zumal noch die Eingänge niedriger sind als auf den Zeichnungen. Ferner besteht hier durch den Verzicht auf einen Giebel über den Seiteneingängen keine Betonung der Mittelachse wie auch die vertikale Bindung an das darüberliegende Fenster des Mittelgeschosses verloren gegangen ist, ebenso ist die Beziehung zum Kirchenportal und dem großen Portikus nicht mehr vorhanden. Diese von den Entwürfen abweichende Aufführung der Fassade kann im wesentlichen sicherlich auf die Bauunterbrechung zurückgeführt werden.

Bei einem Vergleich zwischen der Fassade auf dem Stich Danreiters und der des heutigen Zustandes können wir feststellen, daß einige Gestaltungselemente ergänzt worden sind, wenn auch nur zum Teil in bescheidenerer Ausführung. In den Wandintervallen sind den Fenster des Mittelgeschosses im Sinne des Entwurfs Giebel aufgesetzt

worden. Auch sind die Seiteneingänge, die in Übereinstimmung mit Danreiters Stich niedriger ausgeführt sind als auf den Entwurfszeichnungen, mit Rahmen und gesprengtem Segmentgiebel versehen worden. Da diese Teile auf dem sonst mit dem aufgeführten Bau übereinstimmenden Stich nicht zu sehen sind, können wir annehmen, daß sie erst nach 1736 angefertigt worden sind. Die Abwandlungen in der Rahmengestaltung der Seitenportale bestärken noch diese Vermutung. Der entscheidende Unterschied liegt darin, daß statt der Säulen zwei übereck gestellte, auf Postamenten ruhende Wandpfeiler mit Gebälk, die Pilastern vorgelagert sind, die Tür rahmen, ein wohl aus dem Formgut Borrominis²⁶⁷ entwickeltes, durch Fischer von Erlach zuerst 1693 auf der Fassade des Hofstalls²⁶⁸ nach Salzburg eingeführtes Motiv, das Johann Casparo jedoch fremd war.

Entsprechend öffnet sich der gesprengte Segmentgiebel zum Freiraum des Platzes hin. Die flachen Giebelbögen setzen mit kleinen Voluten auf der Basis auf. Im Giebelfeld befinden sich zwei weitere Voluten, die ein Kreuz tragen. Da der Eingang gegenüber den Entwürfen verkleinert wurde, kann auch der aufgesetzte Giebel nicht, wie auf der Salzburger Zeichnung, an die Sohlbank des darüberliegenden Mittelgeschoßfensters reichen und die relativ große Distanz zwischen den beiden Geschossen überbrücken. Das Kreuz über der Tür, das an das Fenster heranreicht, kann allein nur schwerlich diese Funktion erfüllen.

Im Giebelfeld des großen Portikus ist das Wappen²⁶⁹ ergänzt worden, das jedoch eine andere Gestalt besitzt als das auf den Entwurfszeichnungen. Der gesprengte Segmentgiebel des Kirchenportals zeigt gegenüber dem auf dem Stich eine Besonderheit: Die Giebelbasis ist in der Mitte ausgespart, so daß dort ein relativ großes

Feld entsteht, auf dem in neuester Zeit eine Inschriftentafel angebracht wurde²⁷⁰.

Das mittlere Tambourfenster, das sich auf dem Stich wohl durch eine Ungenauigkeit in der Darstellung zu nah am oberen Lisenenrand befindet, ist am ausgeführten Bau bei Frontansicht vom Giebel des Portikus verdeckt. Da die Fenster des Tambours, wie an den beiden seitlichen geblendeten Thermenfenster zu erkennen ist, sehr niedrig in den Wandfeldern sitzen und über ihnen großflächiges Mauerwerk zu sehen ist, wirkt der Tambour sehr massiv. Die Laterne auf der Kuppel ist möglicherweise im Zuge späterer Restaurierungsarbeiten vereinfacht worden. Die Rundbogenöffnungen reihen sich ungegliedert aneinander, während der Stich Danreiters noch in Übereinstimmung mit den Entwürfen die Wandvorlagen zeigt, die die Gliederung der großen Kuppel bis zu den Rippen der Laternenkuppel fortführen.

Außer der oben angeführten Ergänzungen gibt es keine nennenswerten Nachtragungen, die die Fassadenwirkung beeinflussen. Wir vermissen immer noch die Fensterbrüstungen und das Gesims zwischen Unter- und Mittelgeschoß. Die Fenster des Mittelgeschosses wirken durch die Giebel kopflastig, da unter ihnen jegliche Basis fehlt. Zwar erhält die Fensterreihe durch die Giebel eine gewisse Geschlossenheit, jedoch steht sie weit hinter der in den Plänen durch Brüstungen und Gesims erreichten Wirkung zurück.

Es sollten noch die veränderten Maßverhältnisse erwähnt werden, die am heutigen Bau gegenüber den Entwürfen festzustellen sind, denn diese sind wesentlich mitbedingend für die im Vergleich zur Münchner oder Salzburger Zeichnung ungünstige Fassadenwirkung. Da der Stich Danreiters keine Frontansicht bietet, ist er diesbezüglich auf Grund der perspektivischen Verzeichnungen nicht

eindeutig zu beurteilen. Folnesics hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß der Mittelrisalit schmaler aufgeführt worden ist als auf den Plänen vorgesehen war, und er schreibt: "...damit mußte das Ochsenauge über dem Portal verkleinert werden. Das hätte aber eine Vergrößerung der öden Wandfläche ergeben. Um daher den Abstand vom Ochsenauge bis zum Gebälk zu verringern, mußte das Gebälk selbst heruntergezogen werden. Dies hatte aber die unerwünschte Folge, daß die Pilasterkapitelle an den Seitenflügeln bis zur Sohlbankhöhe der Fenster herabgedrückt werden mußten"²⁷¹. Der Mittelrisalit ist im Verhältnis zu den Klosterstirnseiten nur etwa um die Breite einer Säule schmaler aufgeführt worden. Dies ist vor allem auf die schmalere Ausführung der rahmenden Pilaster zurückzuführen. Die Wand zwischen den Pilastern ist nur wenig schmaler geworden. Darum nimmt auch das Kirchenportal bei breiterer Türöffnung, aber schmalere Rahmen im Wandfeld des Portikus nicht mehr Fläche ein als auf den Plänen. Die veränderten Proportionen kommen im wesentlichen jedoch durch die größere Höhe der Fassade zustande, was Folnesics offensichtlich übersehen hat. Denn dies ist der Grund, warum das Gebälk heruntergezogen werden mußte und das Ochsenauge dennoch vereinzelt auf der Wandfläche über dem Kirchenportal steht. Der Erfolg dieser Maßnahme ist also durch die erheblich zugenommene Höhe auch nur beschränkt. Darüber hinaus ist der Schluß Folnesics, daß das Querovalfenster auf Grund der verringerten Breite des Mittelrisalits verkleinert werden mußte, nicht richtig. Wie bemerkt wurde, hat die Wandfläche selbst kaum an Breite verloren, so daß trotz schmalere Aufführung des Mittelrisalits nach wie vor genügend Platz für ein Fenster in geplanter Größe zur Verfügung steht. Tatsächlich weist das Fenster auch keine wesentliche Verkleinerung

auf. Die Fensteröffnung selbst ist gegenüber dem Münchner Entwurf nur wenig schmaler. Der breitere Rahmen gleicht jedoch die Differenz aus. Bei gleicher Höhe erhält dadurch aber das Fenster eine etwas gedrungene Form. Dieses leicht gedrungene Oval zeigt auch das Fenster auf der Salzburger Zeichnung.

Auffallend besonders auf den Seitenflügeln, aber auch auf den Wandintervallen sind die in einem losen Verband angeordneten, im Vergleich zu den Plänen vereinzelt wirkenden Fenster. Dies ist einerseits auf die größere Höhe der Fassade zurückzuführen, da hierdurch der Abstand zwischen den Fenstern der verschiedenen Geschosse ebenfalls größer wird. Vor allem hat das Untergeschoß an Höhe zugenommen, so daß der Abstand zwischen Unter- und Mittelgeschoßfenstern, zumal hier noch das überbrückende Gesims und die Fensterbrüstungen fehlen, besonders augenfällig wird. Andererseits ist durch die breitere Aufführung der Seitenflügel bei zusätzlich schmalere Fenstern die Wandfläche zwischen den Fensterachsen deutlich breiter geworden. Dies trifft nicht auf die Wandintervalle zu, die in ihrer Breite unverändert von den Entwürfen übernommen sind. Die auf den Entwürfen eng zusammenstehenden Fenster der Klosterstirnseiten sind jetzt in ihrem Abstand an die ursprünglich weiter auseinanderliegenden Fenster der Wandintervalle angeglichen, wodurch die Rhythmisierung der Fassade und damit die Funktion der Wandintervalle, zwischen den drei großen Bauteilen der Fassade zu vermitteln, weitgehend verlorengegangen ist. Die Fenster der jeweiligen Geschosse sind gleichwertig auf der Fassade verteilt. Die trennenden Kolossalpilaster erscheinen deshalb in Bezug auf die Fensterordnung zufällig. Ihnen bleibt in der Wirkung jetzt nur die tragende Funktion für die Volutengiebel.

Wenn wir trotz der früher erwähnten Unzulänglichkeit in der perspektivischen Darstellung von Tambour und Kuppel auf den Zeichnungen davon ausgehen, daß zwischen Tambour und Gebäudefront ein Maßverhältnis von 1:2 in den Plänen beabsichtigt gewesen ist, zeigt der ausgeführte Bau in Analogie zu den Maßverhältnissen im Kircheninneren diesbezüglich keine Änderung. Jedoch bewirkt die durch den niedrigen Betrachterstandpunkt bedingte Untersicht in Verbindung mit dem räumlichen Rücksprung des Tambours gegenüber der Frontfläche der Fassade, daß der Tambour nur als relativ schmaler Streifen sichtbar wird und das Thermenfenster im Mittelfeld hinter dem Segmentgiebel des Portikus ganz verschwindet. Auf diese Weise erscheint durch die für den Betrachter veränderten Proportionen der Tambour nicht nur ein wenig zu flach über der hochgezogenen Fassade, sondern es entsteht auch dadurch, daß das Rund des Thermenfensters über dem Portikus nicht mehr zu sehen ist, eine Lücke im kompositorischen Kontext von Fassade mit Tambour und Kuppel. Da darüber hinaus auch die beiden für die Vermittlung von Tambour und Kuppel und der Fassadenfront noch wichtigeren Laternen fehlen, vermißt der Betrachter die Eingliederung des Kuppelaufbaus in den Fassadenzusammenhang. Statt dessen zeigt sich der Tambour mit seinen freigelassenen Feldern und den seitlichen, durch das Eindringen der Dächer sichelförmigen Blendfenstern beziehungslos über der Querfolie der Fassade. Gegenüber den Aufrissen weist der Tambour einen geringeren Umfang auf mit entsprechend niedrigerer Kuppel, aber größerer bekrönender Laterne. Auch die seitlichen Volutengiebel sind in ihren Proportionsverhältnissen zwischen Segmentdach und seitlichen Voluten verändert. Da die Klosterflügel bei der Bauausführung breiter entstanden waren, wurden die Voluten der Giebel seitlich stärker ausladend hergestellt bei gleichbleibender

Giebeldachbreite. Auch diese scheinbar geringfügigen Abweichungen in den Maßen stören dennoch die Harmonie der Fassade.

Unter ästhetischen Gesichtspunkt ist die ausgeführte Fassade - wenn wir davon ausgehen, daß der Stich Danreiters den vorübergehenden Zustand des Baues um 1735 wiedergibt und darum nicht gesondert berücksichtigt werden muß -, die ungünstigste unter den vorhandenen Versionen. Wenn auch viele der auf den Zeichnungen zu findenden Elemente sicherlich durch die Bauunterbrechung nicht zur Ausführung gekommen sind, kann die für die ungünstige Fassadenwirkung maßgebliche Veränderung in den Proportionsverhältnissen der Baukompartimente zueinander nicht dadurch begründet werden, da der Kajetanerklosterkomplex bis zum Baustopp im Jahre 1688 ja bereits unter Dach stand und somit Zuccalli selbst für diese Änderung verantwortlich zu zeichnen hat.

Ob die größere Höhe der Fassade bzw. der Stockwerke auf einen Wunsch des Bauherrn zurückgeht, ob es einen weiteren, späteren Entwurf gegeben hat, oder ob es sich gar um einen Vermessungsfehler handelt, läßt sich nicht feststellen. Da Zuccalli bei der Einstellung des Baues 1100 fl. vorenthalten wurden, verbunden mit Vorwürfen gegen seine Bauleitung und Beschwerde über bauliche Mängel²⁷², ist man geneigt, dies vielleicht zum Teil mit den Veränderungen am ausgeführten Bau gegenüber den Entwürfen in Verbindung zu bringen, wenn auch später auf Veranlassung von Zuccallis Sohn, Johann Christoph, durch ein Gutachten des kaiserlichen Hofbaumeister Beduzzi bestätigt wurde, daß "an der Kirche kein einziger Architekturfehler vorhanden" sei²⁷³.

4. Die Kapelle St. Antonius in Söllheim

Die Wand dieser auf Grund ihrer ovalen Grundrißform mit der Kajetanerkirche verwandten und von Anton Eckardt an Johann Casparo Zuccalli zugeschriebenen Kapelle²⁷⁴ wird außen wie innen von Pilastern in sechs Felder aufgeteilt. Die Pilaster der Außenwand ruhen auf Sockeln, die in ein umlaufendes Sockelband verkröpft sind.

Über toskanischem Kapitell tragen die Pilaster ein Gebälk aus gestuftem Architrav und Triglyphenfries - eine der Formsprache der Renaissance entsprechende Kombination, die schon Bramante am Tempietto S. Pietro in Montorio verwendet hat. Der Fries der Antoniuskapelle unterscheidet sich von der klassischen Architektur durch den größeren Abstand zwischen den Triglyphen²⁷⁵.

Während der mittlere Pilaster auf der Längsseite des Ovals durch ein senkrecht stehendes, an den Seiten rechteckig gerahmtes, geblendetes Ovalfenster mit einfachem Bandrahmen unterbrochen wird, steigen die anderen Pilaster ohne Unterbrechung zum Gesims hoch. Das genannte geblendete Ovalfenster wird jeweils von einer Fensteröffnung gleicher Form flankiert, die sich in der Mitte des durch Pilaster abgegrenzten Feldes befindet. Dadurch daß die beiden Fensteröffnungen optisch durch die gleiche Form sowie den geringeren Abstand zum Blendfenster mehr zur Mitte der Längsseite des Ovals hingezogen werden, können die drei Fenster als eine kompositorische Einheit betrachtet werden. Eine solche Gestaltungsweise ist uns bei den Kirchen des Barock von der Komposition des Rauminneren her vertraut. Sie dient bei den zentralisierenden Barockkirchen in Rom, wie wir bei der Behandlung der Kajetanerkirche bereits festgestellt haben, als Richtungsausgleich zu der durch die Längsachse hervorgerufenen betonten Bewegungsrichtung. In wie weit dies auch die Intention bei der Gestaltung der Antoniuskapelle war, sei dahin gestellt, jedenfalls kommt diese hier nicht zum Tragen,

da der Betrachter die Komposition des Außenbaues nicht simultan in seiner Gesamtheit, sondern nur abschnittsweise erfassen kann, außerdem das Problem der Richtung am Außenbau nicht in dem Sinne gegeben ist. Darüber hinaus besteht keine Verbindung formaler Art zwischen den Elementen des Portikus auf der Stirnseite und denen der Längsseite, so daß der Eindruck der Kontinuität der Wandgliederung, den man bei einem Rund- oder Ovalbau erwartet, nicht vermittelt wird. Die Dreiergliederung auf der Längsseite des Ovals kann eher als eine Art Fassadenäquivalent aufgefaßt werden. In dieser Hinsicht steht die Wandkomposition auch in Widerspruch zu dem aus gestuften Architrav und Triglyphenfries zusammengesetzten Gebälk und dem als Sockel fungierenden Band, die ohne Unterbrechung kontinuierlich um den Ovalzylinder kreisen und auf diese Weise die Einheit der Form der Kapelle unterstreichen.

Über dem Triglyphenfries, auf dem stark vorspringender Kranzgesims ruht eine Kuppel, die eine Laterne trägt. Während der Hauptraum der Kapelle in sechs Felder aufgeteilt und mit einem glatten Kuppeldach bekrönt wird, weist die Abschlußterne eine oktagonale Form mit acht durch Pfeiler abgegrenzten Öffnungen auf elliptischem Grundriß auf. Im Kuppeldach der Laterne wird die oktagonale Form weitergeführt. In der fehlenden charakteristischen Beziehung zwischen Kapellenhauptraum und Laterne wie auch in der Komposition der Außenwand, wo die Regelmäßigkeit und Kontinuität durch die drei optisch zusammengeschlossenen Fenster gestört wird, erkennen wir ein Phänomen, das bei der Konzeption der klassischen Architektur, die stets nach Übereinstimmung, Regelmäßigkeit und Ausgewogenheit strebt, zuwiderläuft.

Auf der Längsachse an der westlichen Stirnseite befindet sich der Eingang, der von einem profilierten Rahmen mit Ornamenten umgeben ist. Über dem Sturz des Rahmens ist ein Fries mit der Inschrift H. MDCLXXXVI. K. angebracht. Die Zahl 1686 steht wohl das Jahr an, in dem die erste Messe zelebriert wurde.

Die Buchstaben H. K. sind die Initialen des Bauherrn Hans Kaufmann²⁷⁷. Das Portal wird oben mit einem gesprengten Segmentgiebel, der ein Marmorwappen des Bauherrn²⁷⁸ in der Mitte trägt, abgeschlossen. Über dem Giebel befindet sich ein Quer-ovalfenster mit einfachem bandartigen Rahmen, das die Grundrißform der Kapelle ankündigt.

An der dem Eingang gegenüberliegenden Stirnseite ist ein kleiner kubischer Anbau, in dem die Sakristei untergebracht ist, an die Kapelle angeschlossen. Auf der südlichen Wand der Sakristei befindet sich eine Tür mit einfachem Rahmen, der ein Fenster unmittelbar über der Tür mit umfaßt - eine Kombination, die wir bereits bei dem Straubinger Kloster kennengelernt haben. Oberhalb dieser Tür-Fenster-Einheit ist ein weiteres Fenster in die Wand eingelassen, das in Größe und Form in etwa dem Fenster über der Tür entspricht.

Die Außenansicht der Sakristei besitzt keine Elemente, die sich mit dem Hauptbau in Zusammenhang bringen lassen. Die Sakristei kann deshalb nur als ein rein Zweck gebundener Anbau, nicht als ein architektonischer Teil der Kapelle angesehen werden. Dadurch, daß der Anbau in der Höhe unterhalb des die Kapelle umlaufenden Gebälks bleibt, und durch seine Schlichkeit bleiben die Form und Einheit des Kapellenzylinders gewahrt.

Die Wand des Innenraumes ist, wie erwähnt, ebenfalls mittels sechs Pilastern unterteilt. Die mit Kompositkapitell bekrönten Pilaster tragen ein umlaufendes, über den Pilastern verkröpftes Gebälk mit einem Perlstab und stuckiertem Blattkranz, eine Kombination, die stilistisch mit der in der Kjetanerkirche vergleichbar ist. Während die beiden den Altar flankierenden Pilaster auf halber Höhe an der Wand ansetzen, steigen die anderen über einem Sockel vom Boden auf. Die Fensteröffnungen werden von profilierten Rahmen umgeben, die von einer Kartusche mit Blumen- und Fruchtgehängen bekrönt sind.

Das Kuppelgewölbe ist in sechs trapezförmige in Stuckrahmen

eingefaßte Felder geteilt, die auf ein ebenfalls von Stuck gerahmtes Oval im Scheitelpunkt des Gewölbes zulaufen. Die Felder, wie auch das Oval, sind mit Fresken aus dem Leben des hl. Antonius aus dem Jahr 1686 ausgemalt²⁷⁹. Auf dem Ovalfeld ist die Glorie des hl. Antonius mit der Krönung Mariä abgebildet. In den trapezförmigen Feldern, von dem Feld über dem Altar im Uhrzeigersinn ausgehend, sind dargestellt: St. Anton treibt den Teufel aus; St. Anton besänftigt die Wogen des Meeres; St. Anton befreit Gefangene; St. Anton weissagt einem Krieger den Sieg; St. Anton erweckt einen Toten²⁸⁰.

Der Hochaltar ist aus verschiedenfarbigem Marmor aufgebaut. Links und rechts neben der Mensa auf dem Postament des Altars befindet sich jeweils ein Wappen mit den Initialen H. K. sowie der Jahreszahl 1686. Sowohl die Wappen als auch die Jahreszahl sind identisch mit denen über dem Eingang, es handelt sich also um den ursprünglichen Altar, der vom Bauherrn der Kapelle in Auftrag gegeben und an dem die erste Messe gelesen wurde. Das Altarbild ist in einen Marmorrahmen eingefast, der seitlich von je einem Hermenpilaster auf Akrothytusvoluten mit Urne flankiert ist. Das 1686 entstandene Bild stellt den hl. Antonius mit dem Christuskind dar²⁸¹. Über ihnen schwebt ein Engel, der mit Lilien und Rosen die beiden Dargestellten krönt. An der unteren rechten Ecke haben zwei Putten eine Tafel mit der Inschrift: "Warhaffte abbildung Sanct Antonii de Padua gebohren zu Lißbona in Portugal, hat gelebt 36 Jahr, ist gestorben 1231 den 13 Juni. Cononiciert worden 1232". Auf dem Sturz des Altars ist eine von zwei Putten flankierte Kartusche angebracht, die eine Darstellung der Maria-Plain rahmt²⁸².

Hinter dem Altar findet man den Eingang zur Sakristei. Über ihm ist eine Orgelempore mit einer Balustrade aus Schieferisen vorhanden. Die Tür zur Sakristei selbst ist vom Laienraum aus nicht zu sehen. Wir stellen fest, daß auch im Innern die Sakristei bzw. der Eingang zur Sakristei nicht mit in

die Raumgestaltung einbezogen wurde.

Die Bewegung der den Raum in sechs Felder aufteilenden Pilaster wird über dem Gebälk durch die frei bleibenden mit Stuck verzierten Streifen zwischen den Freskofeldern bis zum Oval im Gewölbescheitel weitergeführt, das den Grundriß der Kapelle nochmals wiederholt. Kompositorisch gehören die seitlichen Hochovalfenster zusammen, die der flachen Seite des Ovalraumes zum Ausgleich mit der Längsachse mehr Gewicht verleihen.

Weitere Begründung der Zuschreibung

Über die Autorschaft der Antoniuskapelle ist keine Nachricht überliefert worden. Auf Grund der typologisch mit der Kajetanerkirche verwandten Ovalform hat Anton Eckardt sie Johann Casparo Zuccalli zugeschrieben²⁸³. Doch läßt sich die Ovalform nicht nur von der durch Bernini beeinflussten Theatinerkirche ableiten. Der Ovalbau ist vielmehr ein fester Bestandteil des Formenrepertoires der Familie Zuccalli. Der Vater Johann Casparos hat bereits 1680 am Nordtrakt des Kreuzganges der Stiftskirche St. Philipp und Jacob in Altötting eine Ovalkapelle, die Sebastianskapelle, errichtet. Im Zuge des Wiederaufbaues der in der Nacht des 9. April 1674 in wesentlichen Teilen ausgebrannten Münchner Residenz des Kurfürsten Max Emanuel hat auch Henrico Zuccalli während der ersten Bauphase zwischen 1680 und 1685²⁸⁴, wie eine in der Bibliothek des Institut de France in Paris aufbewahrte Zeichnung verdeutlicht²⁸⁵, einen Ovalraum entworfen, der jedoch erst 1693/94 ausgeführt worden²⁸⁶ und im Zweiten Weltkrieg den Bomben zum Opfer gefallen ist²⁸⁷. Der im südlichen Teil des ebenfalls von Henrico für den Kurfürsten ab 1684 erbauten Schloß Lustheim befindlichen Renatuskapelle ist auch eine Ovalform zugrunde gelegt.

Unter den oben aufgezählten Bauten weist die Sebastianskapelle von Johann Damenicus Christophorus als ein freiste-

hender Bau die engste Verbindung zu der Söllheimer Kapelle auf. Darüber hinaus ist die Aufteilung der Innenwand in sechs Abschnitte, was durchaus ungewöhnlich ist²⁸⁸, in beiden Kapellen identisch, so daß ein unmittelbarer Einfluß von Johann Domenico Christophorus angenommen werden kann.

Außer der typologischen wie formalen Verwandtschaft ist die Verbindung zu den Bauten der Mitglieder der Familie Zuccalli auch durch einige Einzelelemente gekennzeichnet. So fällt eine gewisse Ähnlichkeit der Einganspartie mit der der Kajetanerkirche auf, wo sich auf dem Mittelrisalit ebenfalls ein Querovalfenster über dem mit Segmentgiebel bekrönten Portal befindet. Zum anderen erinnert die Tür auf der Südseite der Sakristei mit dem unmittelbar über ihr liegenden Fenster sowohl an den Haupteingang und noch mehr an den Nebeneingang des Karmelitenklosters in Straubing, ein Motiv, das auch Bernini nach der Rekonstruktion von Borsi für den Nebeneingang seiner Kapelle im Collegio di Propaganda Fide verwendet hat^{288a}. Die Verbindung zu Bernini ist ebenfalls ein Hinweis für die Autorschaft Johann Casparo Zuccallis.

Auch ist das Hochovalfenster mit den rechteckig ausgenuteten Seiten im Formenrepertoire der Familie Zuccalli zu finden. Diese sonst im Raum um Salzburg kaum in Erscheinung tretende Fensterform²⁸⁹ wird von Kaspar, Johann Domenico Christophorus²⁹⁰ und Henrico²⁹¹ wiederholt verwendet. Auf der Rückseite des Karmelitenklosters in Straubing hat Johann Casparo ein kleines Fenster in gleicher Rahmenform quer über dem Hintereingang angebracht.

Auf Grund der vielfältigen Beziehungen zwischen der Antoniuskapelle und den Werken der Zuccalli-Familie erscheint die Zuschreibung der Kapelle an Johann Casparo naheliegend. Die Entstehungszeit der Kapelle spricht ebenfalls für diese Zuschreibung. Aus den Archivuntersuchungen von Anton Eckardt in der Österreichischen Kunsttopographie erfahren wir, daß die Bauerlaubnis für die Kapelle am 25. November 1685 vom Konsi-

torium erteilt und am 21. Juli 1686 die erste Messe in der Kapelle gelesen wurde²⁹². Diese Ereignisse fanden in einem Zeitraum statt, in dem Johann Casparo in Salzburg noch aktiv war und die dominierende Rolle unter den örtlichen Baumeistern spielt. Auch ist in dieser Hinsicht kaum vorstellbar, daß der Bauauftrag an jemanden anderes als an Johann Casparo vergeben wurde.

Die ikonographische Stellung

Ein alleinstehender Rundbau kleinen Formats ist seit dem Mittelalter nicht nur in Deutschland das Schema der Gnaden- und Totenkapellen²⁹³. Im Zeitalter der Renaissance wird dieser Brauch weiterhin gepflegt, so besitzt der von Bramante 1502 errichtete Tempietto von S. Pietro in Montorio, der einen Gedächtnisbau zum Martyrium von St. Peter - wodurch der Bezug zum Tod gegeben ist - darstellt, eine Rundform²⁹⁴. Auch in Salzburg selbst findet sich mit der von Elia Castello in der Hauptsache zwischen 1597 bis 1603 während der Amtszeit des Erzbischofs Wolf Dietrich von Reitenau auf dem Sebastiansfriedhof erbauten Gabrielskapelle²⁹⁵ ein Beispiel für eine auf rundem Grundriß errichtete Grabeskapelle.

Elias Holl scheint derjenige Architekt gewesen zu sein, der den kleinen Rundbau von seiner traditionellen Aufgabe löste, als er 1603 die runde Grundrißform bei der Errichtung der Wallfahrtskapelle Unserer lieben Frauen Hilf auf dem Lechfeld benutzte²⁹⁶. Der Vater unseres Baumeisters folgt dem Vorbild Holls, als er 1680 in Altötting die Sebastianskapelle errichtete.

Durch die Vorbereitungen der beiden oben angeführten Architekten gibt es daher für den Baumeister der Antoniuskapelle keine Gebundenheit ikonographischer oder ikonologischer Art mehr, die eine Kapelle für einen Schutzheiligen - ihre Funktion ist besonders durch die Deckenfresken eindeutig belegt²⁹⁷ - als Zentralbau zu errichten verbieten würde. Die

Befreiung von der Verbundenheit mit der Gnaden- und Totenkapelle findet ihren Ausdruck auch im Stil und in der Art des Lichteinfalls. Ein Vergleich zwischen den beiden Salzburger Kapellen macht nicht nur die durch den Zweck der Bauten hervorgerufenen Unterschiede evident, er wird auch zeigen, inwieweit die Antoniuskapelle unter dem Einfluß des vorort befindlichen Rundbaues steht: Die Kapellen, beide Zentralbauten, die ältere auf rundem, die jüngere auf ovalem Grundriß errichtet, sind mit einem Anbau auf annähernd quadratischem Grundriß versehen, der jedoch bei der Gabrielskapelle indem er als Chorraum fungiert, in den Kapellenraum als Teil dessen integriert ist. Bei der Sakristei der Antoniuskapelle als von der Form her vergleichbarem Bauteil handelt es sich im strengen Sinne um einen Anbau, d. h. um einen selbständiger Baukörper sowohl gestalterisch als auch funktionell, der mit der Kapelle lediglich durch eine vom Laienraum nicht sichtbarbare Tür verbunden ist. Die Antoniuskapelle stellt einen in sich geschlossenen, zentralisierenden Raum dar. Im Grundriß wird dies ebenfalls dadurch offenkundig, daß die Sakristei sich sowohl in der Mauerdicke als auch in der Wandausstattung deutlich vom ovalen Hauptraum absetzt. Obwohl die Gabrielskapelle einen runden Grundriß aufweist und dadurch die beste Voraussetzung für einen Zentralbau bietet, wird die reine Zentralform jedoch vermieden, insofern dem runden Raum durch den Chor eine Längsachse gegeben wird. Die Innenwand ist mit Nischen ausgestattet, die nicht in strenger Symmetrie zum Mittelpunkt angelegt sind, so daß auch hierdurch die dem Rundbau eigene Regelmäßigkeit gestört ist.

Die Eingangspartie der beiden Kapellen sind in der Grundkonzeption mit Portal und darüberliegendem Fenster ähnlich. Bei der Gabrielskapelle ist der Eingang mit einem Dreiecksgiebel bekrönt, darüber befindet sich ein hochrechteckiges Fenster. Diese Kombination wirkt klassischer und strenger als die der Antoniuskapelle mit gesprengtem Segmentgiebel

und querovalen Ochsenauge.

Die Raumwirkung der Gabrielskapelle ist ferner dadurch gekennzeichnet, daß sie "entsprechend der Bestimmung als Grabeskapelle nur durch das Fenster über dem Eingang, also im Rücken des Besuchers, an den Seiten der Altarnische und von der Kuppel Licht empfängt"²⁹⁸. Der Innenraum der Antoniuskapelle zeigt dagegen mit dem durch die vier Hoch-oval- sowie das Querovalfenster über dem Eingang einströmenden Licht, der lebhaft anmutenden wie zierlich wirkenden Stuckierung und den Fresken eine barocke Heiterkeit, die dem Zweck der Gnaden- oder Totenkapelle fremd ist.

5. Die Kirche St. Michael in Sachrang

Klärung der Autorschaft

Die Pfarrkirche St. Michael in Sachrang, ein Gemeinschaftswerk der Baumeister Zuccalli und Sciasca, ist ein einschiffiger Langhausbau mit eingezogenem Chor. An der Stelle der heutigen Kirche hat ein altes gotisches Gotteshaus gestanden. Nachdem man in der zweiten Hälfte der Achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts beschlossen hatte, wegen Baufälligkeit die alte Kirche durch eine neue zu ersetzen, wurde "das alte Gemauer ausser daß Thurns völlig abgebrochen"²⁹⁹. Auf dem Grundriß sind an der Ostseite des Chorjochs der nun nach Norden ausgerichteten Kirche an der Anschlußstelle zum Langhaus die massiven annähernd quadratischen Grundmauern des beim Neubau nicht abgebrochenen Glockenturmes zu sehen. Erst im Jahre 1699 erfolgte die Barockisierung des gotischen Turmes, an der weder Zuccalli noch Sciasca beteiligt waren³⁰⁰. Auf der gegenüberliegenden Westseite des Chorjochs befindet sich ein Anbau über ebenfalls quadratischem Grundriß, der als Sakristei dient.

Diese Kirche wurde zunächst ausschließlich Lorenzo

Sciasca zugeschrieben³⁰¹. Durch die archivalische Untersuchung von Peter von Bomhard wurden neue Erkenntnisse gewonnen, die die alte Zuschreibung in Zweifel ziehen. Von Bomhard vertritt die Auffassung, daß die Kirche ein gemeinsames Werk von Sciasca und Zuccalli sei³⁰², da Zuccallis "Formsprache an der ausgeführten Kirche zu spüren ist"³⁰³ und Sciascas Anteil die architektonischen Einzelheiten³⁰⁴, nämlich "die Kreuzgewölbe im Langhaus und die außen über den Fenstern angebrachten querovalen Blendoculi"³⁰⁵ darstellt. Abgesehen von den obengenannten stilistischen Kriterien, liefert die bereits zitierte Äußerung des Fürstbischofs Johann Franz Graf Preysing-Hohenaschau am 8. November 1685 zusätzliche Unterstützung für die Vermutung, daß Johann Casparo an der Entwurfsarbeit der Kirche beteiligt gewesen sein könnte, indem der Fürstbischof mitteilte, daß er nach Weihnachten 1685 "einen Wolerfahnen Paumeister Von hier (= von Salzburg) aus dahin (= nach Sachrang) abschicken"³⁰⁶ wollte.

Es wird hier der Versuch unternommen werden, den Anteil der beiden Baumeister am Entwurf der Pfarrkirche in Sachrang genauer zu bestimmen, da die Arbeit von Bomhards sich vorrangig auf die archivalische Untersuchung stützt und die formale und stilistische Analyse bewußt kurz gehalten ist³⁰⁷.

Die Außenansicht weist eine Vielzahl von Gestaltungselementen auf, die auch im Formgut der Zuccalli-Familie, nämlich Johann Casparos Vaters und seines Onkels Kaspar zu finden sind, so z. B. die die Wandfläche unterteilenden Kolossalpilaster³⁰⁸, die in den von Pilastern begrenzten Wandfeldern liegenden hohen rechteckigen Fenstern mit leicht gebogenem oberem Abschluß³⁰⁹ sowie die Kombination eines querovalen Oculus mit einem hohen Rechteckfenster³¹⁰. Hierdurch ist jedoch die Beteiligung Johann Casparos Zuccallis am Entwurf der Außenwand der Pfarrkirche in Sachrang noch nicht begründet. Bei den urkundlich gesicherten Bauten Johann Casparos kommen keine Kolossalpilaster zur Trennung der Fensterachsen vor.

An der Fassade der Kajetanerkirche dient der Kolossalpilaster als Rahmenbegrenzung der Wandfläche, die mehrere Fensterachsen ohne gestalterische Abgrenzung enthält. Der Verzicht auf Kolossalpilaster als trennendes Element zwischen den einzelnen Fensterachsen tritt besonders deutlich bei der Erhardskirche zutage bei der Gestaltung des mittleren Fassadenteils, obwohl dadurch einerseits dem der ionischen Tempelfront nachgebildeten Portikus eine formale Verbindung zu der Hintergrundwand verweigert wird und andererseits die vertikale Bewegung, die durch die Pilaster auf dem Tambour und die Lisenen auf der Attikazone entsteht, keine Fortsetzung auf der Wand findet. Für die Außenwandgestaltung der Pfarrkirche St. Martin in Hallwang hat Johann Casparo ebenfalls auf Pilaster verzichtet. Dort wird die Wandfläche mit Hilfe von Lisenen gerahmt. Lediglich bei der Söllheimer Kapelle finden sich Pilaster, die hier jedoch naturgemäß da es sich um einen Zentralbau handelt, anders zu bewerten sind als bei einem Langhaus mit vorgegebenen Wandbegrenzungen von Stirn- und Seitenwänden. Bei einem Zentralbau unterstreichen die wandgliedernden Pilaster in erster Linie die Regelmäßigkeit der dem Bau zugrunde gelegten Form, wohingegen bei einem Langhaus wie in Sachrang die primäre Funktion der Pilaster in der Abgrenzung der Fensterachsen liegt.

Wir stellen weiterhin fest, daß die bei der Michaelskirche in Sachrang benutzte Fensterform und die Kombination mit einem darüber liegenden Queroculus bei den übrigen Bauten Johann Casparos ebenfalls nicht in Erscheinung tritt. Augenscheinlich ist eine Beteiligung Johann Casparos an der Gestaltung der Außenwand der Pfarrkirche in Sachrang nicht gegeben.

Die obengenannten Merkmale sind dagegen fester Bestandteile des Formschatzes von Lorenzo Sciasca, die bei fast allen

seinen Kirchen zu finden sind³¹¹. Daß Sciasca sich das Formengut von Kaspar und Johann Domenicus Christophorus Zuccalli zu eigen gemacht hat, ist darauf zurückzuführen, daß er am Anfang seiner Laufbahn als Palier Kaspars am Bau der Stadtpfarrkirche St. Oswald in Traunstein 1675/76 tätig war³¹². Darüber hinaus waren diese beiden Mitglieder der Familie Zuccalli zu jener Zeit die beherrschenden Baumeister im späteren Tätigkeitsbereich Sciascas. Dieser Umstand dürfte auch für die Bildung seines Stiles eine Rolle gespielt haben. Man kann deshalb behaupten, daß Sciasca für den Entwurf der Außenwand der Pfarrkirche in Sachrang zuständig war, nicht aber Zuccalli.

Der Anteil Johann Casparos scheint in der Gestaltung des Innenraumes zu liegen. Mehrere Merkmale des Kircheninneren sprechen für diese Annahme: Dem Schema des Chores der Stadtpfarrkirche von Traunstein entsprechend besitzt der Chor von St. Michael - entgegen dem bei Sciasca üblichen Halbrund - einen dreiseitigen Abschluß³¹³. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß die 1687 von Zuccalli umgebaute Pfarrkirche St. Martin in Hallwang ebenfalls einen Chor mit dreiseitigem Abschluß im Inneren aufweist. Ein Detail am Chor läßt auch die Beteiligung Johann Casparos an der Innenraumgestaltung vermuten: Die das Chorjoch begrenzenden, auf der Westseite die Sakristeitür, auf der Ostseite den Durchgang zum Turm flankierenden Pilaster steigen nicht vom Boden auf, sondern setzen nach dem unteren Drittel auf der Wand an, wie es auch bei den Altar flankierenden Pilastern in Söllheim zu sehen ist. Entgegen der Gewohnheit Sciascas, der stets weit in den Raum vorspringende Wandpfeiler benutzt³¹⁴, obwohl die von ihm gebauten Kirchen alle ein relativ schmales Langhaus besitzen, sind wie im Chor auch im Langhaus zur Markierung der Joche Pilaster verwendet worden.

Durch den Vergleich entsteht der Eindruck, daß die Arbeitsbereiche zwischen den Baumeistern so aufgeteilt gewesen

sind, daß Zuccalli mit der Gestaltung des Innenraumes betraut war, während Sciasca für den Entwurf des Außenbaues zuständig war.

Obwohl von Bomhard die Auffassung vertritt, daß das Kreuzgewölbe im Langhaus von Sciasca stammt³¹⁵, erscheint eine feste Zuschreibung dieser im Kirchenbau sehr verbreiteten, allgemein gängigen Gewölbeform problematisch.

6. Die Kirche St. Martin in Hallwang

Rekonstruktion des Innenraumes

Die Pfarrkirche St. Martin in Hallwang bei Salzburg ist die letzte urkundlich gesicherte Kirche, an der Zuccalli gearbeitet hat³¹⁶. Doch besteht heute bei dieser von ihm 1687 aus einem gotischen Kern durch Demolierung des Hauptschiffes und Errichten von drei Pfeilern "an die Stelle der Mauern" zur Unterstützung des Gewölbes umgestalteten Kirche³¹⁷ nicht die von Johann Casparo umgebaute Fassung, da 1787 das Kirchengewölbe abgetragen und durch ein hölzernes ersetzt wurde³¹⁸. Im Rahmen dieser Umbauarbeiten wurden auch "die das Licht benehmenden Pfeiler entbehrlich und beseitigt"³¹⁹, so daß das Gotteshaus jetzt einen breiten Laienraum ohne Seitenschiffe bzw. -nischen besitzt.

Wie diese Pfarrkirche ursprünglich ausgesehen hat, ob sie eine ein- oder dreischiffige Hallenkirche oder eine Basilika war, ist jetzt durch die zwei oben erwähnten Eingriffe, zumal Unterlagen über den ursprünglichen Zustand fehlen, nicht mehr festzustellen. Dennoch ist die Nachrichtenüberlieferung für eine Rekonstruktion der Kirche in ihrer gotischen Form recht aufschlußreich: Wenn man das Hauptschiff demoliert, um an der Stelle der Mauern zur Unterstützung des Gewölbes drei Pfeiler zu errichten, wie es in der Überlieferung heißt, dann kann es sich bei den genannten Mauern nur

um Wandpfeiler handeln. In einer gotischen Kirche sind dann Wandpfeiler zu erwarten, wenn das Gotteshaus nach dem Schema der Wandpfeilerkirche errichtet wurde. Diese Art der Kirche deutscher Spätgotik, die je nach Größe ein- oder dreischiffig sein können und die Vorgänger barocker Wandpfeilerkirche sind³²⁰, weisen an den Seitenwänden des Innenraumes weit vorspringende Strebepfeiler auf, die das Gewölbe tragen. Die einschiffigen sind hauptsächlich in der Inngegend³²¹, aber auch in Salzburg und seiner Umgebung verbreitet. Die spätgotisch eingewölbte Pfarrkirche des hl. Maximilian in Maxglan³²² bei Salzburg stellt ein Beispiel dieses Bautyps dar. Auf Grund der kleinen Maße der Pfarrkirche in Hallwang kann man annehmen, daß sie zur Zeit der Gotik ebenfalls einschiffig war. Abbildung 87 zeigt den Versuch einer Rekonstruktion der Pfarrkirche im gotischen Zustand nach der Vorlage der Maxglaner Kirche.

Es fällt auf, daß der Chor der Pfarrkirche in Maxglan wie ein Anbau der Kirche erscheint, da er seitlich eingezogen und niedriger als der Hauptraum ist und so sich von diesem deutlich absetzt. Bei der Pfarrkirche in Hallwang ist der Chor ebenfalls seitlich eingezogen, er erreicht jedoch die gleiche Höhe wie die des Hauptraumes, so daß das Dach der beiden Bauten nahtlos miteinander verbunden ist. Über das Chordach im gotischen Zustand, ob es sich wie in Maxglan in der Höhe vom Hauptraum absetzt, kann keine Aussage gemacht werden. Durch die hohen Umbaukosten, die insgesamt 6000 fl. betragen haben³²³, wird jedoch die Vermutung erweckt, daß Zuccalli nicht nur wie es in der Überlieferung heißt, große Teile des Hauptschiffes, sondern das gesamte Gewölbe der Kirche, einschließlich das des Chores abtragen ließ und neu geschaffen hat. Es wäre möglich, daß dabei das Dach des Chores auch erhöht worden ist, so daß Mittelschiff und Chor die gleiche Höhe erhielten, was für die Rekonstruktion der Kirche, wie wir noch sehen werden, nicht unwichtig ist.

Da es in der Überlieferung heißt, daß später "die das

Licht benehmenden Pfeiler entbehrlich und beseitigt' wurden³²⁴, wird zunächst die Frage aufgeworfen, ob Zuccalli die Kirche zu einer Wandpfeilerkirche im Sinne des Barock umgebaut hatte, da bei einer barocken Wandpfeilerkirche das durch die Fenster einströmende Licht, verhindert von den die Seitennischen bildenden tief in den Raum eindringenden Wandpfeilern, den Bereich des benachbarten Joches nicht erreicht, so daß die Lichteinfuhr insgesamt gegenüber einer gotischen Anlage ähnlicher Struktur vermindert ist. Diese Überlegung muß nicht zuletzt wegen der Tatsache berücksichtigt werden, daß die Graubündner bei der Entwicklung und Verbreitung dieses Bautyps insbesondere in Altbayern maßgebend beteiligt gewesen waren³²⁵, und daß die Verwandten Johann Casparos, besonders sein Vater und sein Onkel Kaspar, fast ausschließlich Wandpfeilerkirchen gebaut haben³²⁶.

Wenn Zuccalli die Kirche in Hallwang nach dem Schema einer Wandpfeilerkirche umgebaut haben sollte, dann müßte die Tiefe der Seitennischen der Breite der beiden 1713/14 hergestellten Seitenaltäre³²⁷ entsprechen, die üblicherweise an die Tiefe der Nischen angepaßt sind. Auch die Kirchen der Verwandten Johann Casparos machen diesbezüglich keine Ausnahme, wie die Pfarrkirche St. Oswald in Traunstein oder die Stiftskirche St. Maria in Gars am Inn es verdeutlichen.

Beim Rekonstruktionsversuch des Hallwanger Gotteshauses zu einer Wandpfeilerkirche, bezüglich der Tiefe der Wandpfeiler orientiert an den Maßen der Altäre, fällt auf, daß der Chor nur um eine Pfeilerbreite schmaler als das Mittelschiff ist, so daß an der Anschlußstelle zwischen Chor und Laienraum neben der Seitennische im Unterschied zur Traunsteiner Kirche nicht genug Platz für einen weiteren Altar vorhanden ist. In dieser Hinsicht ist die Rekonstruktion mit der Stiftskirche in Gars am Inn vergleichbar. Theoretisch könnte Johann Casparo die Breite des Chores reduzieren, um an der erwähnten Stelle Platz zu gewinnen. Doch wurde

die Mauer des Chores unverändert belassen. Auch ist der Chorabschluß im Inneren der gotischen Gepflogenheit entsprechend dreiseitig geblieben, lediglich die Außenwand wurde abgerundet.

Auf Grund der geringen Höhe der Kirche würden die Seitennischen nicht genügend Raum für die Anbringung von Emporen nach dem Traunsteiner Vorbild bieten.

Doch wie naheliegend es einerseits auch sein mag, diese von Johann Casparo umgebaute Gotteshaus nach dem Vorbild seiner Verwandten sowie gemäß der zeitgenössischen Strömung in Süddeutschland zu einer Wandpfeilerkirche zu rekonstruieren scheint dies doch wegen der durch die tief in den Hauptraum eindringenden Wandpfeiler reduzierten Nutzfläche nicht realistisch - die Breite des Laienraumes beträgt in der Rekonstruktion nur noch ca. 7,5 m. Darüber hinaus heißt es doch in der Überlieferung, daß Zuccalli "an die Stelle der Mauern drei Pfeiler" eingesetzt, nicht aber "Mauern", die wir als Wandpfeiler interpretiert haben, raumeinwärts verbreitert habe. Durch den Hinweis auf die Verwendung der Pfeiler ist zu schließen, daß Zuccalli die Kirche zu einer dreischiffigen Anlage umgebaut hat. Um die von Johann Casparo eingesetzten Pfeiler zu lokalisieren und um damit die Breite der Schiffe zu bestimmen, scheint die oben zitierte Überlieferung jedoch nicht geeignet: Wenn die Pfeiler tatsächlich "an die Stelle der Mauern" gesetzt wären - selbst wenn sie an der Spitze der Wandpfeiler gestellt worden wären - würden zwei sehr schmale Seitenschiffe entstehen, da bekanntlich die Wandpfeiler der gotischen Kirche nicht sehr tief in den Raum hineinragen. Folglich würde das Mittelschiff nicht die gleiche Breite wie die des Chores aufweisen können. Diese Lösung scheint praktisch wie auch ästhetisch nicht sinnvoll, sondern auch für die Statik Probleme aufzuwerfen: Bei der großen Breite des Mittelschiffes ist es fraglich, ob die Pfeiler dem Schub der Tonne standhalten können.

Beim Aufstellen der Pfeiler in der Breite des Chores entsteht eine dreischiffige Anlage in gängiger Anordnung, die in der Salzburger Landschaft Parallelen findet, wie z. B. die 1683 unter italienischem Einfluß³²⁸ gebaute basilikale Pfarrkirche zum hl. Vitus im Dorf Morzg³²⁹ bei Salzburg, die jedoch statt Pfeiler Säulen besitzt. Zumal Johann Casparo Zuccalli in seinen Werken, ausgenommen die Pfarrkirche in Sachrang, die ein Gemeinschaftswerk von Zuccalli und Sciasca ist, weitgehend dem italienischen Formengut verpflichtet ist, erscheint eine Rekonstruktion im Sinne der unter italienischem Einfluß gebauten Kirche in Morzg durchaus angemessen.

Als Vorlage für die Rekonstruktion der Pfeiler können die im Chor befindlichen schlichten Pilaster mit toskanischem Kapitell dienen, da die Überlieferung keinen Anhalt bietet, daß bei der Umgestaltung des Gemeinderaumes 1787 auch der Chor verändert wurde. Wir können deshalb annehmen, daß die Pfeiler im Chor jetzt noch denen nach dem Umbau von Johann Casparo entsprechen, zumal der toskanische Pfeiler ein häufig benutztes Bauelement in der Zuccalli-Familie darstellt. Der rekonstruierte Pfeiler würde einen quadratischen Grundriß aufweisen und dürfte, wie der Pilaster neben dem Seitenaltar, schlank und hoch wirken. Für Salzburger Verhältnisse mag die Unterteilung der Kirchenschiffe durch schlanke, quadratische Pfeiler ungewöhnlich erscheinen. Doch gehört die Anwendung der hoch und schmal anmutenden, wenig strukturierten Pfeiler der sogenannten deutschen Sondergotik³³⁰ in Süddeutschland an. Man denke an die im 13. Jahrhundert entstandene Kirche Hl. Geist in München, die Annenkirche in Annberg oder die St.-Martins-Kirche in Landshut³³¹. Auch ist der quadratische Pfeiler der Familie Zuccalli nicht unbekannt: Zwischen 1670 und 1675 hat Kaspar Zuccalli die 1669 durch Brand beschädigte Wallfahrts- und Benediktiner-Abteikirche in Andechs nach Entwürfen vom ehemaligen Münchner Hofbaumeister Marx Schinnagl neu gewölbt und dekoriert. Schinnagl hat dabei die

drei Pfeilerpaare der spätgotischen Halle beibehalten³³². Diese Art der Pfeiler hat in süddeutschen Barockbauten Nachfolger gefunden, sei es als Freipfeiler³³³ oder Wandvorlage³³⁴.

Die Rekonstruktion des Gewölbes wird dadurch erschwert, daß das Gewölbe 1787 abgetragen und durch einen hölzernen ersetzt wurde. Es gibt keinen Anhaltspunkt im Laienraum, der auf die Lösung Zuccallis hinweisen würde. Der Chor wurde beim damaligen Umbau, wie schon erwähnt, wahrscheinlich nicht geändert. Für die Bestimmung der Höhe des Mittelschiffes kann somit die Höhe des Chores herangezogen werden. Ein denkbarer Zusammenschluß der beiden Teile wäre, daß das Mittelschiff wie in der Pfarrkirche in Morzg nicht nur die Höhe, sondern auch die Struktur des Chorgewölbes übernimmt. Das nach dem Schema der Kirche in Morzg rekonstruierte Mittelschiff bietet ein einheitliches Bild: ein durchgehendes, tonnengewölbtes Langhaus, das in Joche mit eingeschnittene Stichkappen aufgeteilt ist. Als Grenze zwischen den Jochen sowie zwischen Mittel- und Seitenschiff, die durch Arkaden miteinander verbunden werden, dienen Gurtbögen. Diese Gestaltung des Mittelschiffsgewölbes entspricht auch der der zahlreichen Wandpfeilerkirchen in Süddeutschland, die das Tonnengewölbe der 1610 von dem Graubündner Johann Alberthaler erbauten Jesuitenkirche in Dillingen, nicht aber das der wahrscheinlich von dem Holländer Friedrich Sustis ab 1583 errichteten Kirche St. Michael in München zum Vorbild haben³³⁵.

Um dem Kircheninneren ein einheitliches Bild zu verleihen, wäre es sinnvoll, nach dem Vorbild in Morzg die Seitenschiffsjoche ebenfalls durch Gurtbogen voneinander abzugrenzen. Diese Lösung ermöglicht darüber hinaus die Aufnahme von Kreuzgratgewölben im Seitenschiff, die angesichts der Höhe und Form der Fenster (Rundbogenfenster) und auch der Größe des 1713/14 errichteten Seitenaltars eine Notwendigkeit wä-

Gemäß der oben versuchten Rekonstruktion haben wir es also mit einer dreischiffigen Kirchenanlage zu tun, deren Seitenschiffe jeweils durch drei quadratische Pfeiler mit toskanischem Kapitell von dem halbkreistonnengewölbten Mittelschiff getrennt werden. Die Bewegung vom Mittelschiff zum Chor stößt auf eine kleine Zäsur, gebildet durch eingezogene Pfeilervorlagen von der Breite eines halben Pfeilers, die das Pfeilerpaar an der Grenze zwischen Mittelschiff und Chor hervorheben. Auf diesen beiden Pfeilervorlagen ruht eine Archivolte, die in der Breite dem Pfeiler entspricht und die Zäsur auf dem Gewölbe darstellt. Ansonsten ist die Gestaltung von Mittelschiff und Chor homogen und fördert die Bewegung vom Eingang bis zum Altar, die durch das relativ schmale Mittelschiff besonders intensiv erscheint.

Als Projektion der Mittelschiff-Pfeiler sind an der Seitenschiffswand zwischen den schmalen Rundbogenfenstern Pilaster angebracht, von denen die Gurtbögen aufsteigen. Die Bezugnahme der einzelnen Gestaltungsformen im Mittel- und Seitenschiff aufeinander wird deutlich: Durch die Bogenform werden der Stichkappenansatz, der Arkadenbogen und das Rundbogenfenster visuell miteinander verbunden. Ebenso ist auch eine Beziehung zwischen Pfeilern und Pilastern zu erkennen. Die Innenraumgestaltung ist insgesamt zwar schlicht, aber die Anordnung der Einzelelemente, wie wir gesehen haben, doch folgerichtig. Besonders die Projektion der Pfeiler mittels der Pilaster auf die Seitenschiffswand bedeutet einen Anschluß an das Gestaltungsprinzip der klassischen Architektur, das bereits in der Frührenaissance durch Filippo Brunelleschi bei S. Lorenzo in Florenz eingeführt wurde³³⁶.

Die Gestaltung der Außenwand

Die Außenwand der Kirche ist glatt verputzt. Die Wandflächen sind von einer Art Lisenen in weißer Farbe gerahmt - eine

spezifische Gestaltungsweise Johann Casparos, die er wahrscheinlich dem Fromengut seines Onkels Henrico entliehen hat^{336a}. Die hohen, schmalen in regelmäßigen Abständen nebeneinander stehenden Fenster verraten noch ihren gotischen Ursprung. Während die Fenster des im gotischen Stil erhaltenen Turms Spitzbogen tragen³³⁷, sind die Fenster des Laienraumes und des Chores zu Rundbogenfenstern umgewandelt. Außerdem sind sie mit weiß verputzten bandartigen Rahmen versehen, wie sie auch am Tambour der Erhardskirche zu sehen sind. Auf der Nordseite befindet sich auf der zweiten Fensterachse, vom Westen her gesehen, eine Tür, das darüberliegende Fenster ist geblendet. Die Tür besitzt einen breiten, flachen Rahmen ohne Profil, der an die Rahmen des von dem Vater Johann Casparos ab Frühjahr 1687 gebauten Konventflügels des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftes Au am Inn erinnert. Eine Verwandtschaft besteht auch mit dem Fenster bzw. Türrahmen des Karmelitenklosters in Straubing oder dem sogenannten Zuccalli-Konvent des Klosters St. Veit in Neumarkt a. d. Rot. Auf Grund dieser Verbindung zum Stil Zuccallis ist anzunehmen, daß die Außenwand der Kirche bei der Restauration 1787 nicht verändert wurde und noch den Zustand nach dem Umbau durch Zuccalli wiedergibt.

III. SCHLUSSWORT

Die vorangegangene Analyse der Werke Johann Casparo Zuccallis verdeutlicht, daß er sich der Formsprache sowie Stilmerkmale verschiedener Regionen und Zeiten bedient, wobei die italienisch klassischen und barocken Elemente überwiegen. Es ist jedoch Johann Casparo nur sehr bedingt gelungen, aus dem Übernommenen einen eigenen Stil zu entwickeln, bis auf die allgemein klassische Tendenz und Flächenhaftigkeit des Aufbaues, die in seinen Werken durchgehend zu erkennen ist. Bei seinen Bauten kann recht genau die Herkunft der einzelnen Kompartimente und gar des Grundrisses bestimmt werden. Man möchte deshalb die Werke Johann Casparo Zuccallis als eklektizistisch bezeichnen. Seine Herkunft und Ausbildung haben sicherlich eine entscheidende Rolle dafür gespielt, daß Johann Casparo keine größere Bedeutung als Architekt erlangt hat. Wir dürfen jedoch die Tatsache nicht unberücksichtigt lassen, daß er aus einer der Tradition sowie dem regionalen Stil sehr verhafteten Graubündner Maurerfamilie stammt und wahrscheinlich zuerst bei seinem Vater und seinem Onkel Kaspar das Handwerkliche gelernt hat. Im Vergleich zu diesen Verwandten, deren Bauten außer vereinzelter Elemente der italienischen Renaissance den regionalen Stil widerspiegeln, ist jedoch die Bemühung Johann Casparos ersichtlich, mit Hilfe seines in München unter dem Kurfürsten Max Emanuel als Hofbaumeister tätigen Onkels Henrico sich aus den regionalen Schranken zu befreien und Anschluß an die großen Meister des Barock zu erreichen. Bei seinem nur begrenzten Erfolg in diesem Bemühen ist auch in Betracht zu ziehen, daß er die künstlerische Entwicklung in Italien und Frankreich nicht aus eigener Anschauung kennengelernt hat. Dafür spricht die Tatsache, daß er sich bei der Erhardskirche für ein griechisches Kreuz mit angeschlossenen Apsiden an die Kreuzarme als Grundriß entschieden hat -

ein im Grunde der Formsprache der Renaissance entnommenes und daher recht konservatives Schema, obgleich er durch Verzicht auf eine Apsis am Kreuzarm der Eingangshalle die für die Renaissancearchitektur typische Symmetrie aufhoben und durch Vergrößerung der Chorapsis eine dem Barockstil entsprechende Bewegung geschaffen hat. Seine Wahl, den Grundriß der Capella dei Re Magi von Bernini, der noch am Anfang der Entwicklung der römischen barocken sakralen Zentralbauten steht und als Querovalbau mit der damit verbundenen Problematik der Gestaltung keinen Nachfolger auf italienischem Boden gefunden hat, als Vorbild für die Kajetanerkirche zu nehmen, stellt zwar für seine persönliche künstlerische Entwicklung sicherlich einen großen Fortschritt dar, an dem die künstlerische Unterstützung seines Onkels Henrico zweifellos großen Anteil hat, gemessen an der Entwicklung Italiens bedeutet sie jedoch einen gewissen "Rückschritt". Auch die Fassaden seiner Kirchen weisen kaum Bewegung, Dynamik und Körperhaftigkeit auf, Eigenschaften, die viele Sakralbauten des römischen Barock besitzen. Diese Umstände sind Hinweise dafür, daß Johann Casparo die Gesamtentwicklung, insbesondere die der römischen Barockbaukunst nicht aus eigener Anschauung erfahren hat und unterstützen auch die Vermutung, daß seine Verbindung zu Bernini auf mittelbarem Weg durch seinen Onkel Henrico entstanden ist.

Nichtsdestoweniger bedeuten die Kirchenbauten Johann Casparo Zuccallis ohne Zweifel eine künstlerische Bereicherung für Salzburg, besonders eben im Hinblick auf die Einführung der für die römische Barockarchitektur typischen zentralisierenden Sakralbauten kleinen Maßes. Darüber hinaus ist das von ihm verwendete Ovalschema ohne Richtungsungleich für die künstlerische Entwicklung des Sakralbaues dort auch nicht geringzuschätzen. Wie wir wissen, versuchen die römischen Barockbaumeister - noch den ästhetischen Vorstellungen der Renaissance für Zentralbauten

verhaftet - den durch das Ovalbauschema entstehenden Richtungswert u. a. mittels der Komposition der Wandflächen zu relativieren und auszugleichen. Außer Louis Levau in Paris ist Johann Casparo Zuccalli der erste im Salzburger Raum, der mit den seit Vignola unter den römischen Architekten herrschenden Regeln bricht, vielleicht nicht zuletzt deshalb, weil er nicht von dem Ideal der Zentralbauten der Renaissance vorbelastet ist. Die Kajetanerkirche veranschaulicht, wie bereits dargelegt, in höchstem Maß diesen Wandel: Außer der Vernachlässigung des Bewegungsausgleichs besitzt die Kirche noch einen Tambour, dessen Einsatz bei den Ovalbauten kleinen Maßes wegen des ungünstigen Einflusses auf die Raumwirkung mit einer übermäßigen Betonung der von der Ovalform vorgegebenen Längsachse sowie der Vertikaltendenz von den römischen Architekten vermieden wird. Gerade hierin beruht der Verdienst Johann Casparos: mit der Kajetanerkirche leitet er die vom Renaissance-Ideal befreite Zentralbauidee ein und ebnet in dieser Richtung den Weg für Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Fischer von Erlach ist gleich bei seiner ersten Kirche in Salzburg, der 1694 begonnenen Dreifaltigkeitskirche, dem von Zuccalli für die Kajetanerkirche angewandten Schema, nicht aber der Situierung der Querlage des Raumes, gefolgt: ein Ovalraum mit Tambour und Kuppel, der trotz der Ovalform und der durch angeschlossene Nischen in beiden Achsen entstandenen unterschiedlich gewichteten Richtungswerte keine ausgleichenden kompositorischen Akzente aufweist. Obwohl Fischer nach eigener Angabe sich 12 Jahre lang in Italien aufgehalten hat³⁶⁶ und deshalb die römische Lösung des Ovalkirchenbaues kennengelernt haben muß, wendet er sich bei der Dreifaltigkeitskirche von dem in Rom verbreiteten Gestaltungsprinzip ab. Auch die zwischen den Kreuzarmöffnungen befindliche Wandpartie ist mit der der

Kajetanerkirche vergleichbar, während der entsprechende Wandabschnitt der römischen Kirchen wie S. Anna dei Palafrenieri oder S. Maria de' Miracoli häufig breiter ausgeführt ist.

Der Einfluß Johann Casparos auf Fischer ist recht nachhaltig: Bis auf die Ausmaße der Kirche gelten die oben angesprochenen Merkmale auch für das Meisterwerk Fischers, namentlich die 1716 begonnene Karlskirche in Wien. Nicht zuletzt macht diese spezifische Raumstruktur den Unterschied zwischen der kirchlichen Baukunst Fischer von Erlachs und der italienischen aus, was letztlich auf den Einfluß Johann Casparo Zuccallis zurückzuführen ist.

ANMERKUNGEN

¹ Diese Äußerung der Kurfürstin ist vielfach zitiert worden, vgl. E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth 1965, S. 76. W. Hager, *Architektur des Barock*, Baden-Baden 1968, S. 136.

² N. Lieb, München - die Geschichte seiner Kunst, München 1971, S. 123.

³ A. M. Zendralli, *Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit*, Zürich 1930. Ders., *I Magistri Grigioni, architetti e costruttori, scultori, stuccatori e pittori dal 16^o al 18^o secolo*, Poschiavo 1958.

⁴ Richard A. L. Paulus, *Der Baumeister Henrico Zuccalli*, Straßburg 1912, S. 3.

⁵ Die Schreibweise seines Vornamens ist ebenso uneinheitlich wie die seines Familiennamens. Auf die verschiedenen Schreibweisen des Familiennamens haben bereits Paulus (ebd., S. 204, Anm. 1) und Zendralli (*Graubündner*, o. Anm. 3, S. 90 sowie *I Magistri*, ebd. S. 115) hingewiesen, u. a. wird sein Name geschrieben: Johann Kaspar Zuccalli, Caspar Zugalli, Giovanni Gaspare Zuccalli, Gasparo Zugalli, Caspar Zugalli, Casparo Zucali. Sogar innerhalb eines Vertrages sind zwei voneinander abweichende Schreibweisen aufgetaucht (vgl. *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. 9, Wien 1912, S. 109-110). Dies ist wohl auf die damals noch nicht ausgeprägte Rechtschreibung zurückzuführen. Eine "Memoria", die Zuccalli zwecks eines Gerichtsstreits mit dem Erzbischof Johann Ernst Graf Thun am 12. Oktober 1703 ausstellte, unterzeichnet er selbst mit Jo. Casparo Zuccally (vgl. *Konsistorialarchiv Salzburg*, 5/79, Pars. I, Nr. 14). Von dieser gewissermaßen autorisierten Schreibweise weichen wir insoweit ab, als in dieser Arbeit die in der Literatur gebräuchlichste Schreibweise des Familiennamens "Zuccalli" beibehalten und der in den späten Jahren käuflich erworbenen Adelstitel vernachlässigt wird. Die Namensschreibung ist nicht allein ein Problem bei Zuccalli. Es betrifft die Namen der ausländischen Meister überhaupt (vgl. Zendralli, *Graubündner*, o. Anm. 3, S. 19-21).

Es ist noch zu erwähnen, daß auf Grund der uneinheitlichen Namensschreibweise unser Baumeister und der Maurermeister am Münchner Hof Kaspar Zuccalli, ein Onkel von Johann Casparo, hin und wieder in der Literatur verwechselt oder gar als eine Person dargestellt werden, z. B. K.-L. Lippert, *Giovanni Antonio Viscardi*, München 1969, A. von Reitzenstein und H. Brunner, *Reclams Kunstführer, Deutschland I*, Stuttgart 1974. Kaspar ist aber bereits 1676 gestorben und Johann Casparo hat seine Karriere erst 1684 begonnen.

⁶ Näheres im Kapitel "Die künstlerische Laufbahn".

⁷ Im seinem Buch "*I Magistri Grigioni*" schreibt Zendralli, daß "in un primo tempo il castello lo si volle ascritto a Enrico Zuccalli."

(vgl. o. Anm. 3, S. 123) Später ist das Schloß wieder Johann Casparo zugeschrieben worden (vgl. G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Österreich II, Berlin-Wien 1935, S. 439. U. Thieme und F. Beck, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 36, S. 569. K. Oettinger (Hrsg.), Reclams Kunstführer, Österreich I, 4. Auflage, Stuttgart 1974, S. 29).

8 Vgl. o. Anm. 4.

9 Ebd., S. 205-206.

10 F. Mader, Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bd. 6, Stadt Straubing, München 1921. Mader zitiert darin aus dem Kontrakt zwischen den Karmeliten und Johann Casparo Zuccalli. Der Kontrakt befindet sich im Bamberger Provinzarchiv der Karmeliten unter Straubing, Akten-Nr. 37 und wird als Anhang von dieser Arbeit veröffentlicht. Für die Besorgung einer Fotokopie des Vertrags möchte ich mich bei Dr. Pater Adalbert Deckert, O. Carm., an dieser Stelle herzlich bedanken.

11 F. Pirckmayer, Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 63. Vereinsjahr, Salzburg 1903.

12 ÖKT, Bd. 9, o. Anm. 5. Bd. 11, Wien 1916.

13 P. von Bomhard, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim, Bd. 2, Rosenheim 1957, S. 422-424.

14 H. Sedlmayr, Kirche und Kloster der Barmherzigen Brüder als Kunstwerk, in: 50 Jahre Barmherzige Brüder in Salzburg, Salzburg 1973, S. 42-48.

15 M. Ebhardt, Die Erhardkirche in Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 114. Vereinsjahr, Salzburg 1976, S. 65-78. Ders., Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert: Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung, Baden-Baden 1975.

16 Ein Lebenslauf im üblichen Sinn kann wegen der fehlenden Unterlagen über das Leben und die Ausbildung von Johann Casparo Zuccalli nicht zusammengestellt werden. Aus meinen ergänzenden Archivuntersuchungen (Das Allgemeine Staatsarchiv München; Das Staatsarchiv für Oberbayern in München; Das Erzbischöfliche Ordinariatsarchiv München; Das Staatsarchiv Landshut; Das Konsistorialarchiv in Salzburg; Das Landesarchiv Salzburg) konnten keine weiteren Erkenntnisse als die schon bekannten erzielt werden.

17 Paulus, o. Anm. 4, S. 205, Anm. 7.

18 "Kaspar war um 1629 zu Roverede geboren, nur wenige Jahre vor

seinem Vetter, dem Maurermeister Dom. Christoferus." (Paulus, ebd., S. 7) Demnach müßte das Geburtsjahr von Dom. Christoferus (wird auch als Joh. Domenico Christophorus geschrieben, ebd., S. 204) weit vor dem in der von Paulus aufgestellten Familientabelle angegebenen Jahr 1656 liegen (ebd., S. 204-205), sonst wäre er erst 28 Jahre alt, als sein Sohn Johann Casparo die Karriere 1684 in Straubing anfang.

¹⁹ Hierzu mögen Marx Schinnagl und sein Sohn Johann Franz als Beispiel dienen, weil deren Geburtsdaten entgegen denen vieler zeitgenössischen Künstler für uns nachweisbar sind. Marx Schinnagl wurde am 10. Oktober 1612 geboren und war seit 1635, also im Alter von 23 Jahren, beim Hofbauamt tätig. Sein Sohn Johann Franz wurde 1655 geboren und war am 1. Juli 1681 als der Nachfolger seines Vaters zum Hofbaumeister ernannt worden. Er war damals 26 Jahre alt (N. Lieb, Münchner Barockbaumeister - Leben und Schaffen in Stadt und Land, München 1941, S. 47 ff).

Darüber hinaus schildert Philipp Zwerger, ein Mitarbeiter der Werkstatt Henrico Zuccallis, unterm 2. März 1702: "...ich anfangs bey dero Hofmaurermeister Caspar Zugali sel. drei Jahr die Maurerprofession erlernt und...nachgehents aber habe ich bey Herrn Zugali, dero jetzigen Oberpaumeister sieben Jahr das Reisen dergestalten erlernt, dass ich gewiss gegen jeden all erforderliche Satisfaction zu geben weiss..." (Paulus, o. Anm. 4, S. 94-95) Wenn Philipp Zwerger mit einem Alter von 14 Jahren die Ausbildung angefangen hätte, müßte er 24. Jahre alt gewesen sein, als er seine Ausbildung abschloß. Auch beendigen die österreichischen Künstler mit einem Alter zwischen 21-24 Jahren ihre Lehrzeit (vgl. E. Hempel, Jugendwerk Fischer von Erlach, in: Kunstchronik, Dezember 1957, Heft 12, S. 338).

²⁰ Bereits am Anfang des 17. Jahrhunderts tauchte der Name Zuccalli auf deutschem Boden auf (vgl. Zendralli, Graubündner, o. Anm. 3, S. 29).

²¹ Paulus, o. Anm. 4, S. 7. U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 36, S. 567 und 569. Reklams Kunstführer, Deutschland I, o. Anm. 5.

²² Die Einflüsse bezüglich des Stils durch die Verwandten werden im Kapitel "Die Werke" erläutert. Paulus meint, daß Johann Casparo bei Kaspar seine Künstlerlaufbahn begonnen hat (vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 7).

²³ Er soll Schüler von Henrico Zuccalli gewesen sein (ebd., S. 205, Anm. 7. Thieme und Becker, o. Anm. 21, S. 569). Paulus ist der Auffassung, daß er unter Henrico am Bau der Theatinerkirche in München mitbeteiligt gewesen sein könnte.

²⁴ Vgl. Kontrakt zwischen den Karmeliten und Johann Casparo Zuccal-

1i (s. Anhang) und Mader, o. Anm. 10, S. 200.

25 Ebd.

26 Die Bezeichnung "kunstreicher Meister" müßte nicht bedeuten, daß Johann Casparo Zuccalli bereits Erfahrungen und Anerkennungen bei der Tätigkeit als Baumeister gesammelt hat. Vielmehr stellt sie die deutsche Äquivalentz zu dem klassisch-antiken Begriff "Architekt" dar (bezüglich dieser begrifflichen Verbindung vgl. M. Hauttmann, Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780, 2. Auflage, München 1925, S. 31). Deshalb ist es nicht ungewöhnlich, wenn Johann Casparo im Kontrakt für sein erstes Werk als "kunstreicher Meister" bezeichnet wurde.

27 Vgl. Kontrakt im Anhang.

28 Ebd.

29 Vgl. Thieme und Becker, o. Anm. 21, S. 567-569. Reklams Kunstführer, Deutschland I, o. Anm. 5.

30 1675 war Sciasca Palier von Kaspar Zuccalli, als der letztere die Pfarrkirche St. Oswald in Traunstein baute. Im Winter 1675/76 wurde Sciasca mit dem Bau der Domstiftskirche Herrenchiemsee beauftragt. Sciasca hat diesen Auftrag ohne Unterrichtung seines Meisters Kaspar Zuccalli angenommen, was zu einem Rechtsstreit führte, der zugunsten Sciascas ausging. Dadurch konnte Sciasca seine Unabhängigkeit erlangen und arbeitet seitdem aktiv im Chiemgau (vgl. P. von Bomhart, Beiträge zum Werke des Graubündner Baumeisters Lorenzo Sciasca, in: Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst, Bd. VIII, München 1974, S. 56-84, hier: S. 58). Herr Dr. Peter von Bomhart hat mir freundlicherweise einen Sonderdruck seines Aufsatzes geschenkt, dafür bin ich ihm sehr dankbar.

31 Über Viscardi vgl. Lippert, o. Anm. 5.

32 Über Antonio Riva gibt es noch keine ausführliche Arbeit. Zusammenfassende Darstellung vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 259, Anm. 206. Thieme und Becker, Bd. 28, S. 393. Zentralli, Die Graubündner, o. Anm. 3, S. 82 ff. Ders., I Magistri, o. Anm. 3, S. 121-124. E. Hubala, Schloss Austerlitz in Südmähren, in: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Vereins, Bd. 5, Gräfelfing bei München 1957, S. 174-200, hier: S. 198-199.

33 Von Bernhard, Beiträge, o. Anm. 13, S. 58.

34 Paulus, o. Anm. 4, S. 205, Anm. 7.

35 Ebd.

36 Nach dem Amtsantritt Max Emanuels am 11. Juli 1680 versuchte der kunstinteressierte Fürst, der eine besondere Vorliebe für Architektur besaß, seine Residenzstadt München so prachtvoll gestalten zu lassen, daß die sich mit anderer Stadt wie Paris vergleichen lassen könne. Henrico Zuccalli stand vor vielen Aufgaben und mußte sich, um den Ansprüchen Max Emanuels gerecht zu werden, mit den neuesten Tendenzen der Baukunst befassen (vgl. ebd., S. 77-79. G. Hojer, Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel, in: Ausstellungskatalog: Fürst Max Emanuel - Bayern und Europa um 1700, Bd. 1, München 1976, S. 142-170).

37 Pirckmayer ist der Auffassung, daß der Theatinerprobst Marimont in München Johann Casparo Zuccalli empfohlen habe (vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 193).

38 Vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 6 ff.

39 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 193 ff. Zendralli, Die Graubündner, o. Anm. 3, S. 96. Thieme und Becker, o. Anm. 21, S. 569.

40 Vgl. Pirckmayer, ebd., S. 194.

41 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 109-110. Das heißt also, daß Johann Casparo Zuccalli erst ab dem 22. Juli 1685 verpflichtet war, den Bau für die Theatiner durchzuführen. Er hat jedoch für den Bau der Erhardskirche schon vor dem Abschluß des Kontraktes mit dem Erzbischof in Salzburg sein müssen.

41a Bis "Ende 1695 waren fertiggestellt: das Archiv, die Schule, das Oratorium, alle Treppen, der Karzer und mehrere Zimmer. Die Bibliothek trägt bis heute zum Zeichen ihrer Fertigstellung die Jahreszahl 1697" (vgl. Pater Adelbert Deckert, Karmel in Straubing, Rom 1968, S. 81).

42 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 204.

43 Ebd., S. 208. Johann Casparo ist nicht der einzige in der Familie, der so tatkräftig und energisch seine Aufgabe erledigt. Beim Bau vom Lustheim in Schleißheim hat Henrico Zuccalli die Arbeit ebenfalls sehr rasch herantrieben und zwar vierunddreißig Wochen ununterbrochen gearbeitet, so daß ihm "wegen seiner 1688 zu Schleissheim mit dem immer wählenden Zu- und Nachsehen sehr stark gehaltenen Mühen angewendeten guten Fleiss 500 fl. Deput bezahlt" wurde (von Paulus nach dem Zahlmeister der Generalbaudirektion zitiert, vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 85).

44 Zitiert nach dem Kontrakt (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 109-110).

45 Ebd.

46 Die eigentliche Aufgabe von Michael Spingrueber war, wie diese

Sätze eindeutig aufweisen, als Kontrolleur zu fungieren. Die Hilfe für Johann Casparo, sich als Fremder in Salzburg einzuleben, scheint ein geschickter Vorwand für den Einsatz Michael Spingruebers zu sein.

47 Wie Anm. 44.

48 Ebd.

49 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 200.

50 Am 30. Juni 1687 wurde Johann Ernst Thun zum Erzbischof von Salzburg gewählt (vgl. H. Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. Auflage, Wien 1976, S. 40).

51 Für die Theatiner, die zu dem Erzbischof Max Gandolf in gewisser Weise in einem bevorzugten Verhältnis stand, hatte der Nachfolger von Max Gandolf keine besondere Sympathie. Ein ausführliche und überzeugende Darstellung über die Auseinandersetzung zwischen den beiden Parteien hat Pirckmayer in seinen "Notizen" niedergelegt.

52 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 194. Sedlmayr schreibt: "1688 entließ er (Johann Ernst Thun) Gasparo Zuccalli, den Erbauer der Kajetaner- und Erhardskirche..." (vgl. Sedlmayr, Fischer von Erlach, o. Anm. 50, S. 40) Wie wir gesehen haben, weicht die Darstellung Sedlmayrs von der Tatsache ab.

53 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 202.

54 Im Konsistorialarchiv Salzburg sind ausführliche Akten über die Gerichtsverhandlungen vorhanden (Aktenzeichen: 5/79, Pars I). Vgl. auch Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 202-203.

55 Vgl. Konsistorialarchiv Salzburg, ebd., Nr. 1. Der als Lit. A beigeführte Kontrakt war eine Kopie des Originals.

56 Zusammen mit dieser "Memoria" (ebd., Nr. 14) hatte Zuccalli das Original des Kontraktes eingereicht, wohl um seine Forderung zu bekräftigen. Der Kontrakt ist mit Schnur ordentlich gebunden und von Max Gandolf eigenhändig unterzeichnet.

57 Die Forderung Zuccallis und die Behauptung der Hofkammer haben sich während des ganzen Streits ständig wiederholt, was Pirckmayer als "widerlich" empfunden hat (vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 202).

58 Ebd., S. 203.

59 Der Sohn Johann Casparos, Johann Christoph, hat nach dem Tod seines Vaters weitere Versuche zu einer positiven Entscheidung des Rechtsstreits unternommen, die jedoch mit einer Erledigung vom 7. September 1730 für ihn negativ ausgingen (vgl. ebd.).

60 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 111.

61 Wegen des elliptischen Grundrisses vermutet Anton Eckardt, daß Johann Casparo der Urheber dieser Kapelle ist (vgl. A. Eckardt, Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 127, Salzburg 1910, S. 95).

62 Vgl. ÖKT, O. Anm. 12, S. 460.

63 Ebd., S. 461.

64 Ebd.

67 Ebd.

68 Über den baugeschichtlichen Verlauf der Kirche vgl. von Bomhard, Die Kunstdenkmäler, o. Anm. 13, S. 420-443. Ders., Sachrang, Schnell-Kunstführer, Nr. 629, 3. Auflage, München-Zürich 1976.

69 Die Zeichnungen befinden sich im Staatsarchiv München.

70 Wie Anm. 68.

71 Ebd.

72 Am 16. Dezember 1685 erklärt der Fürstbischof, daß er bereit sei, die 1400 fl. zu stiften, unter der Bedingung, daß sein "Wappen samt einer sinnreichen Schrift" an oder in der Kirche angebracht werde (vgl. von Bomhard, Kunstdenkmäler, O. Anm. 13, S. 423).

73 Am 31. Dezember 1685 überwies der Fürstbischof der Kirche die 1400 fl., die von einem ausstehenden, privaten Zinsrückstand einkassiert werden sollten. Da sich diese Zinsen als illiquid erwiesen, mußte der für 1686 vorgesehene Kirchenbau auf das Frühjahr 1687 verschoben werden. Die Grundsteinlegung fand am 16. Mai 1687 statt (vgl. von Bomhard, Kunstdenkmäler, o. Anm. 13, S. 423).

74 Ebd.

75 Näheres s. Kapitel "Die Werke".

76 Wie Anm. 73.

77 Ebd.

78 Vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 157. Über die Umbauarbeiten, Reparaturen, Anschaffungen der Pfarrkirche sowie die Korrespondenzen zwischen der fürstbischöflichen Kirchenverwaltung in Hallwang und dem fürstbischöflichen Konsistorium in Salzburg gibt es ausführliche Unterlagen im Konsistorialarchiv Salzburg (Hallwang 6/20: Erbauung der Kirche 1685-1689. Baurechnung: Vicarhaus 1789. Anschaffungen, Baulichkeiten 1795-1928).

79 Vgl. ÖKT, ebd.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 29.

85 Ebd.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 194. M. Dreger, Zu den Salzburger Kirchenbauten Fischer von Erlach, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 6, Wien 1929, S. 302-332, hier: S. 307.

90 Wie vorher schon erwähnt, waren architektonische Fehler sicherlich nicht die tatsächlichen Gründe für die Einstellung der Bauarbeiten und die Zahlungsunwilligkeit des Erzbischofs, auch wenn diese möglicherweise als Gründe herhalten mußten und mit der Proportionsänderung der Baukompartimente auf der Fassade zwischen dem ausgeführten Bau und den überlieferten Entwurfszeichnungen der Fassade zu tun haben könnten (vgl. S. 112-114). Der Sohn Zuccallis, Johann Christoph, war solchen Vorwürfen mit Hilfe von Gutachten entgegengetreten, so z. B. bestätigte der Hofbaumeister Beduzzi, daß "an der Kirche kein einziger Architekturfehler vorhanden" sei (vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 203 ÖKT, o. Anm. 5, S. 111).

91 Vgl. Mayr, Beschreibung des Wildbades Adelholzen in Oberbayern, 1862, S. 11. Paulus, o. Anm. 4, S. 205, Anm. 7.

92 Ebd., S. 206.

93 In Prag z. B. gab es um 1680 28 italienische Architekten und nur 7 deutsche, um 1690 war das Gleichgewicht erreicht, dann schlug das Verhältnis um (vgl. Hager, o. Anm. 1, S. 138).

94 Vgl. Sedlmayr, Fischer von Erlach, o. Anm. 50, S. 73.

95 Vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 206.

96 Vgl. Kontrakt zwischen den Karmelitern und Johann Casparo Zuccalli im Anhang.

97 Die Kirche wurde 1700 von Wolfgang Dienenhofer barockisiert (vgl. Deckert, o. Anm. 39, S. 100. RKF, Deutschland I, o. Anm. 5, S. 897).

98 Das Doppelfenster wurde in der Renaissance im protestantischen Norden Deutschlands sehr oft verwendet, z. B. findet man es bei der um 1550 bis 1560 erbauten kurfürstlichen Residenz in Dresden, am um 1556 errichteten Leipziger Rathaus, auf der Fassade des um 1590 entstandenen Gewandhauses in Braunschweig, am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses (erbaut 1601-1604). Für den Entwurf der Fassade der St. Anne-Schule in Augsburg hat Elias Holl das Doppelfenster ebenfalls benutzt.

99 Manfred Wundram bezeichnet den von Michelozzo di Bartolommeo ab ca. 1444 gebauten Palazzo Medici in Florenz als Prototyp des modernen Wohnhauses im 15. Jahrhundert und hat bereits auf die zunehmende Reduktion der Geschoßhöhe der Fassade hingewiesen (vgl. M. Wundram, Frührenaissance, Baden-Baden, 1970, S. 117-118). Der Palazzo Lanzi-Pisani wurde um 1465 gebaut (vgl. H. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Bd. 1, Berlin 1914, S. 61 und Abb. 64). Als weitere Beispiele zum Diminuendo der Geschoßunterteilung können folgende Bauten angeführt werden: der von Leon Battista Alberti ab 1445 gebaute Palazzo Rucellai in Florenz sowie der 1473 begonnene Palazzo Spanocchi in Siena (Willich, a.a.O., Abb. 69. Datierung nach L. H. Heydenreich und W. Lotz, Architecture in Italy 1400-1600, Harmondsworth 1974, S. 46).

100 Anthony Blunt vertritt z. B. die Auffassung, daß in Venedig die Entwicklung der Barockarchitektur von den Schatten Palladios und Scamozzis stark beeinträchtigt sei (vgl. A. Blunt unter Mitarbeit von A. Laing, C. Tadgell, K. Downes, Kunst und Kultur des Barock und Rokoko, Freiburg-Basel-Wien 1978, S. 78).

101 Vgl. Hojer, Die Münchner Residenzen, o. Anm. 36, S. 145.

102 Vgl. RKF, Deutschland I, o. Anm. 5, S. 643.

103 Vgl. Deckert, o. Anm. 39, S. 81.

104 Der in der Länge 142 Schuh (ca. 45 m), in der Breits 36 Schuh (ca. 10,8 m) und in der Höhe 42 Schuh (ca. 12,6 m) gemessene fertiggestellte Bauteil entspricht den Maßen des Westtraktes (vgl. Kontrakt im Anhang. 1 Schuh = 1 Fuß = ca. 30 cm, vgl. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 6, Wiesbaden 1968).

105 Anfangs unter der Leitung des Hofbaumeisters Hans Konrad Asper, dann von dessen Nachfolger Marx Schinnagl erbaut (vgl. Lieb, München, o. Anm. 2, S. 121 und Abbildung auf der gegenüber liegenden Seite).

106 "Man erlebt die Abhängigkeit aller Klosterbaukunst von den Ordensregeln." "Wie man den dorischen Tempel nicht versteht, wenn man von griechischer Frömmigkeit nichts weiß, so versteht man ein abendländisches Klostergefüge falsch, wenn man die Ordensregel nicht kennt oder die Idealität des Mönchsgedankens nicht anerkennt." (vgl. W. Braunsfels, *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969, S. 11).

107 Vgl. Kontrakt im Anhang.

108 Franz Martin hat den westlichen Kreuzarm als verkürzt beschrieben (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 288). Manfred Ebhardt meint, daß dem griechischen Kreuz ein Arm fehle (vgl. Ebhardt, *Die Salzburger Barockkirchen*, o. Anm. 15, S. 64-65).

109 Über die Bedeutung des Entwurfs von Alberti für die Weiterentwicklung vgl. P. Murray, *The Architecture of the Italian Renaissance*, London 1969, S. 58.

110 Vgl. R. Wittkower, *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969, S. 11-32. Dergleichen gilt auch für die folgenden Beispiele, die sich im Laufe der Entwicklung aus dem Schema Albertis in der Renaissance herausgebildet haben: S. Maria delle Carceri in Prato von Giuliano da Sangallo, 1485 begonnen; die Entwürfe für St. Peter von Bramante (1506), Peruzzi (ca. 1520), Antonio da Sangallo d. J. (1529) und Michelangelo (1546); Madonna di Baigio in Montepulciano von Antonio da Sangallo d. Ä., 1518 begonnen; Madonna di Campagna in Piacenza von Allessio Tramelle, 1522 begonnen.

111 Vgl. N. Pevsner, *Europäische Architektur*, München 1957, S. 314. A. Chastel, *Italienische Renaissance - Die Ausdrucksform der Künste in der Zeit von 1460 bis 1500*, München 1966, S. 86.

112 In seinen "Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae" schreibt Carlo Borromeo nach dem Trienter Konzil: "Eine Kirche sollte in Übereinstimmung mit der Tradition auf einem Kreuz als Grundriß erbaut sein; Rundbauten wurden für Tempel heidnischer Götter benutzt und selten für christliche Kirchen." (vgl. S. Sinding-Larsen, *Einige funktionelle und ikonographische Aspekte der Zentralkirche in der italienischen Renaissance*, in: *Acte ad archaeologicam e artium historiam pertinentia*, Bd. 2, S. 205 ff. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 3. Auflage, London-Oxford-New York 1975, S. 129).

113 Über die Kirche SS. Martina e Luca vgl. E. Hubala, *Entwürfe Pietro da Cortona für SS. Martina e Luca in Rom*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 25, 1962. P. Portoghesi, *SS. Luca e Martina di Pietro da Cortona*, in: *L'architettura*, Bd. 9, 1963. K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1969.

114 Über die Kirche S. Maria in Campitelli vgl. R. Wittkower, *Art*

and Architecture in Italy 1600-1700, Paperback-Ausgabe, Harmonds-worth 1973, S. 279-283.

115 Über die Kirche S. Filippo Neri vgl. C. Norberg-Schulz, Architektur des Barock, Stuttgart 1975, S. 219 und 221.

116 Vgl. M. Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts II: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Berlin-Neubabelsberg 1915, S. 130.

117 Vgl. H. Keller, Salzburg, München-Berlin 1956, S. 30.

118 Vgl. Wackernagel, o. Anm. 116, S. 131.

119 Vgl. F. Fuhrmann, Kirchen in Salzburg, Wien 1949, S. 39.

120 Vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 76.

121 Vgl. Heydenreich und Lotz, o. Anm. 99, S. 184-186.

122 Vgl. Witkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 176-178.

123 S. Agnese in Rom ist ein passendes Beispiel für die Flexibilität dieser Raumstruktur. Pevsner meint, daß durch die abgefasten Ecken des Innenraumes und Vertiefung der Kreuzarme im Süden und Norden in seiner Gesamtheit der Raum den Eindruck eines Querovals vermittele (vgl. Pevsner, o. Anm. 111, S. 393).

124 Die Grundrißform des Vierungsquadrats entspricht der eines Pfeilers, dessen Ecken abgestumpft sind. Diese Form des Pfeilers stellt nach Meinung Wölfflins ein Merkmal des Barock dar (vgl. H. Wölfflin, Renaissance und Barock, Neue Auflage, Darmstadt 1968, S. 38).

125 Norberg-Schulz hat deshalb den Grundriß von SS. Martina e Luca als "gestrecktes griechisches Kreuz" bezeichnet (vgl. Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 142).

126 Hierbei zeigt der Salzburger Dom das gleiche Merkmal wie SS. Martina e Luca. Ebhardt sieht einen Zusammenhang zwischen dem Dreikonchenabschluß des Domes und dem Grundriß der Erhardkirche (vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 78). Dreger ist der Auffassung, daß die Anordnung der Apsiden bei der Erhardkirche "an altchristliche Dreikonchenanlage erinnert" (vgl. Dreger, o. Anm. 89, S. 305), obwohl bei einer Dreikonchenanlage der halbrunde Chor- und Querhausabschluß keinen Rücksprung aufweisen. Ein berühmtes Beispiel dafür stellt die romanische Kirche St. Maria im Kapitol in Köln dar.

127 Über die vielfältigen Möglichkeiten der an die Kreuzarme sowie an das Vierungsquadrat angebauten Apsiden vgl. A. Bruschi, Bramante architetto, Bari 1969, S. 175-178.

128 Die Begrenzung der Raumabschnitte bei SS. Martina e Luca wird durch vorgelagerte Pilaster und Säulen markiert.

129 Vgl. Hager, o. Anm. 1, S. 48.

130 Eine gerüsthafte Inneneinteilung hat Ebhardt bereits angedeutet (vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 72).

131 Über die Bestimmung der sich in Pendentifs befindlichen Heiligen vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 288.

132 Durch diese Anordnung hat Bernini einen nahtlosen Übergang zwischen Tambour und Kuppel geschaffen: Obwohl der gesprengte Segmentgiebel, die auf ihm sitzenden Engel und das von Engeln getragene Medaillon sich bereits im Kuppelbereich befinden, können sie vom Betrachter als mit dem Fenster zusammengängende Teile gesehen werden. Der Pilaster im Tambour und das die Kuppel in acht Felder aufteilende Band werden ebenfalls als ein einheitliches Element empfunden. In solcher Verknüpfung und dem Ineinandergreifen der Gestaltungselemente kommt der Barockgeist in einer sonst mehr den Regeln der Renaissance verpflichteten, auf einem streng griechischen Kreuz aufgebauten Kirche zum Ausdruck.

133 Das Kuppelgesims der Renaissancekirchen, wie in S. Maria delle Carceri in Prato, S. Biagio in Montepulciano oder S. Eligio degli Orefici in Rom um nur einige Beispiele zu nennen, verläuft ohne Unterbrechung.

134 Über die Kirche S. Maria della Salute in Venedig vgl. G. A. Moschini, La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute, Venedig 184 V. Piva, Il tempio della Salute, Venedig 1930; R. Wittkower, Santa Maria della Salute, zuerst veröffentlicht in: Journal of the Society of Architectural Historians, Bd. 16, 1957, dann in: Saggi e Memorie di storia dell'arte, Bd. 3, 1963 und zuletzt in: R. Wittkower, Studies in the Italian Baroque, London 1975, S. 125-152; Ders., Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 292-300.

135 Nicht nur die Struktur des Aufbaues sondern auch der Grundriß der Kirche weist eine unmittelbare Verbindung zu Palladios Kirche Il Redentore in Venedig auf (über die Kirche Palladios vgl. W. Timofiewitsch, La chiesa del Redentore, Vicenza 1969). Überhaupt ist die Beziehung zwischen Longhenas Kirche und Palladios Architektur sehr eng, weshalb Wittkower schreibt: "In a hundred direct und indirect ways S. Maria della Salute shows links with Palladios architecture." (vgl. Wittkower, Studies, a.a.O., S. 136)

136 Die Verbindung von Graubünden zu Norditalien ist besonders günstig. Der Ursprungsort der Familie Zuccalli, Roveredo in Graubünden, liegt im Mesoleinertal am südlichen Randgebiet der Tessiner Alpen,

unweit der Stadt Bellinzona, die den Ausgangspunkt zur Magadino-Ebene darstellt - bei seiner Reise von Paris nach Venedig hat Scamozzi 1600 auch Bellinzona besucht (vgl. R. Wittkower, Gothic versus Classic - Architectural Projects in Seventeenth Century Italy, London 1974, Fig. 125). Südlich von Bellinzona liegen Como und Mailand. Es gab um 1500 bereits eine sehr gute Straßenverbindung zwischen Mailand, Verona, Vicenza, Padua und Venedig (vgl. F. W. Putzger, Historischer Weltatlas, Bielefeld-Berlin-Hannover, 1969, S. 70-71).

137 Wittkower hat bereits darauf hingewiesen, daß die Fenster von Palladios Kirchen Il Redentore und S. Giorgio Maggiore den römischen Thermen entliehen sind (vgl. Wittkower, Studies, o. Anm. 134, S. 136 und ders., Art ant Architecture, o. Anm. 114, S. 295).

138 Bei der von Kaspar Zuccalli 1675 errichteten Pfarrkirche St. Oswald in Traunstein nimmt das Emporenfenster eine Halbrundform an, das allerdings an beiden Seiten gestelzt ist und bei dem auf die zwei mittleren vertikalen Verstrebungen verzichtet wurde. Aber die Fenster des Langhauses der von ihm und Johann Domenicus Christophorus zwischen 1661 und 1690 gebauten ehemaligen Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Maria in Gars am Inn übernehmen im Stil die Thermenfenster von Palladio fast unverändert. Für die im späten 17. Jahrhundert entstandenen Ovalkapelle St. Sebastian am Nordtrakt des Kreuzganges der Stiftskirche St. Philipp und Jakob in Altötting hat Johann Domenicus Christophorus eine Kombination der beiden obengenannten Fenster verwendet, d. h. Thermenfenster mit zwei senkrechten Verstrebungen und gestelzten Seiten. Auch hat Johann Casparo für seine zweite Kirche in Salzburg, wie wir noch sehen werden, vom Thermenfenster Gebrauch gemacht.

139 Vgl. Hojer, o. Anm. 36, S. 145.

140 Der französische Barock enthält ebenfalls viele antikisierende Elemente, weshalb er als Barock-Klassizismus bezeichnet wird (vgl. Pevsner, o. Anm. 111, S. 560). Damals hat man in Frankreich auch bewußt die hemmungslose Übernahme des römischen Barock verhindern wollen (vgl. Blunt u. a., o. Anm. 100, S. 106). Allein die Tatsache, daß 1650 ein grundlegendes Werk der akademisch-französischen Theorie "Parallèle de l'architecture antique et de la moderne" veröffentlicht und 1667 Vitruvs Traktate zur Übersetzung in Auftrag gegeben wurden, bezeichnet die Haltung der Franzosen zum römischen Barock (vgl. ebd., S. 106 u. 127).

141 Für die Bewerbung um die Stelle des Maurermeisters am Münchner Hof im Jahre 1668 gibt Kaspar Zuccalli an, daß sein "nechster bluets Verwandter" in Frankreich "in erpauung der Kgl. Residenz unter den vornembsten hauptpaumeistern" sei (vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 8; Lippert, o. Anm. 5, S. 44). Wer dieses Mitglied der Familie war, hat Paulus nicht bestimmen können. Lippert vertritt die Auffassung, daß es Henrico Zuccalli sein könnte (ebd.). Obwohl Henrico Zuccalli

nachweisbar erstmals zwischen dem 8. Juli 1684 und dem 3. März 1685 (vgl. Paulus, ebd., S. 77-79) sich in Frankreich aufgehalten hat, mußte er jedoch den französischen Stil schon vorher kennengelernt haben, da er in den südlichen Teil des 1684 schon im Rohbau stehenden Schlosses Lustheim eine Ovalekapelle integriert, wie einst François Mansart in die Seitenflügel des von ihm zwischen 1642 und 1650 errichteten Landsitzes Maisons-Laffitte bei Paris Ovalräume eingebaut hat.

142 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 288.

143 Das 1:1 Verhältnis ist die von Leon Battista Alberti bevorzugt verwendete Relation (vgl. Wittkower, Grundlagen, o. Anm. 110, S. 44). Das Maßverhältnis zwischen Tambour und Kuppel von Bramantes Tempietto di S. Pietro in Montorio beträgt ebenfalls 1:1.

144 Die acht Medaillons in der Kuppel von S. Tomaso di Villanova stellen acht wichtige Begebenheiten aus dem Leben des hl. Thomas dar (vgl. Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 178).

145 Über die Servitenkirche vgl. Wackernagel, o. Anm. 116, S. 96. Wackernagel hat die Bauzeit auf 1651 bis 1670 festgelegt, während Hempel (Baroque Art and Architecture, o. Anm. 1, S. 61) und Laing (vgl. Blunt, Kunst und Kultur, o. Anm. 100, S. 177) 1651 bis 1677 als Bauzeit angeben.

146 Wie Anm. 142.

147 Es ist auf der Fassade das mittlere Fenster der Attikazone.

148 Sie entsprechen der Rückseite der beiden geblendeten Fenster in der Attikazone. Hier wird der Grund für die Blendung der Fenster deutlich: im Inneren ist der Kreuzarm tonnengewölbt und bietet daher nicht genügend Platz für zwei äußere Fenster.

149 Vgl. Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, Abb. 84.

150 Ebhardt vertritt die Meinung, daß die Detailbehandlung beider Kirchen unterschiedlich sei (vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 69).

151 Über den Altöttinger Bauauftrag vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 13 ff.

152 Die Verbindung zwischen Bernini und Henrico Zuccalli hat Erich Hubala sowohl in der Sakral- als auch Profanarchitektur erkannt (vgl. Hubala, Schloss Austerlitz, o. Anm. 32, S. 183). Die mit S. Maria dell' Assunzione vergleichbaren Entwürfe Henricos sind im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München unter den Plannummern 8303, 8305, 8306 und 8307 archiviert und von Paulus in seiner Henrico-Monographie für 1674/75 datiert und als Abb. 6, 7, 8 und 11 veröffentlicht. Die Beziehung Henricos zu Bernini hat Paulus damals jedoch noch nicht erkannt.

- 153 Ebd., S. 183, Anm. 28. Die beiden Zeichnungen Henricos befinden sich ebenfalls im Bayerischen Hauptstaatsarchiv (Plan-Nr. 8296 und 8297) und werden von Paulus in seinem Buch als Abb. 15 und 16 aufgenommen. Lippert hat sie in seiner Viscardi-Monographie auch als Abb. 8 und 9 abgebildet.
- 154 H. Brauer und R. Wittkower, Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931, Textbd., S. 125, Tafelbd., Tafel 97a.
- 155 Vgl. Lippert, o. Anm. 5, S. 44.
- 156 Ebd.
- 157 Ebd. Dazu schreibt Lippert: "Es wäre nun gut denkbar, daß Enrico Zuccalli zunächst bei Bernini in Italien gearbeitet hat, 1665 im Zusammenhang mit den Louvre-Planungen nach Paris gekommen und dort bis zum Herbst 1668 verblieben ist. Diese Hypothese bietet die wohl nahe-
liegende Erklärung für eine Übernahme Berninischer Zentralbaupläne durch Enrico Zuccalli." (S. 44-45)
- 158 Paulus, o. Anm. 4, S. 205, Anm. 7.
- 159 Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 72.
- 160 Für den Palazzo Porto-Bregranze in Vicenza hat Palladio bereits aufeinander gestaffelte Sockel benutzt (vgl. J. S. Ackerman, Palladio, Harmondsworth 1966, Abb. 65).
- 161 Die Anordnung der vier Säulenpostamente ist recht eigenartig, da nicht nur ihre Gesamthöhe unterschiedlich ist, sondern auch die der einzelnen Teile: Während die Höhe der Unterstufe der beiden mittleren Postamente niedriger als die der beiden äußeren sind, ist die Situation bei der Oberstufe umgekehrt. Infolgedessen können die Sockel mit ihren Kämpfern keine waagerechten Linien zur Vereinheitlichung des Fassadenbildes beitragen.
- 162 Sowohl die Form als auch die Lokalisierung dieses Fensters ist von bemerkenswerter Ähnlichkeit mit dem auf der Fassade von S. Maria di Carignano in Genua.
- 163 Je näher der Beschauer zur Kirche steht, d. h. je stärker die Untersicht ist, um so stärker wirken die Gesimse konvex und büßen die Dächer durch die Verkürzung an Höhe ein. Die meisten Abbildungen der Erhardskirche sind mit geringem Abstand zur Kirche aufgenommen, da sonst die Türme durch Bäume verdeckt würden. Dadurch werden aber die wirklichen Maße der Fassade verschleiert, so daß die Kirche niedriger und breiter erscheint. Den richtigen Eindruck der Fassade vermittelt die Abbildung 23 sowie der von Franz A. Danreiter um 1735 angefertigte Stich (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, Fig. 321).

164 Die Auffassung Ebhardts, der in dem unteren Teil der Fassade "eine reiche plastische Aufgliederung der einzelnen Kompartimente" (Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 67) erkennt, kann ich nicht teilen.

165 Vgl. Keller, o. Anm. 117, S. 30 u. 31. Manfred Ebhardt vertritt die Ansicht, daß die Erhardsfassade eine gelungene Komposition sei, indem er schreibt: "Im ganzen betrachtet, beruht der spezifische künstlerische Charakter dieser Fassade hauptsächlich auf dem lebendigen Kontrast zwischen bewußte verhaltener Flächenentwicklung und der von drängender Körperlichkeit erfüllten dynamischen Formgestaltung in den großen Baublöcken. Im Gegensatz zur eingangs zitierten Meinung Harald Kellers handelt es sich also in jeder Beziehung um eine in allen Einzelheiten durchdachte Komposition, da jedes Detail folgerichtig in den Gesamtorganismus einbezogen ist." (vgl. Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 68)

166 Paulus ist der Auffassung, daß Barelli bereits die Türme für die Münchner Theatinerkirche mitentworfen hat (vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 49 u. 51). Diese Annahme ist sehr fraglich, zumal keiner der erhaltenen Entwürfe Barellis zur Theatinerkirche mit Türmen versehen ist (ebd., Abb. 18 u. 21). Sehr wahrscheinlich hat Henrico Zuccalli nachträglich die Türme angesetzt. Dafür spricht die Tatsache, daß Henrico auf den von Barelli gezeichneten Grundriß die Türme hinzugefügt hat (ebd., Abb. 21).

167 Vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 68.

168 Auf deutschem Boden existieren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie bereits erwähnt, einige Kirchen mit schmalen Doppelturmfassaden, die dennoch von italienischen Meistern gebaut wurden. Nach Meinung Wackernagels sind die Italiener von den romanischen oder gotischen Denkmälern und Baugewohnheiten im Lande beeinflusst worden (vgl. Wackernagel, o. Anm. 116, A. 84).

169 Die "außerordentliche Verwandtschaft" zwischen der Fassade von S. Alessandro und S. Maria di Carignano hat Gurlitt bereits angesprochen (vgl. C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887, S. 148). Wittkower bezeichnet S. Alessandro als ein "important link" zwischen S. Maria di Carignano und S. Agnese (vgl. Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 521, Anm. 23).

170 Vgl. H. Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, München 1939, S. 85.

171 Vgl. Heydenreich und Lotz, o. Anm. 99, S. 287. Über S. Agnese vgl. E. Hempel, Francesco Borromini, Wien 1924, S. 141; Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 213-218; Portoghesi, Francesco Borromini, Stuttgart 1977, S. 383.

- 172 Vgl. Putzger, o. Anm. 136.
- 173 Vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S.
- 174 Vgl. R. K. Donin, Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur, Innsbruck 1948, S. 144.
- 175 Als Michelangelo mit der Planung und Ausführung der Piazza del Campidoglio beauftragt wurde, standen auf dem Platz bereits der Palazzo del Senatore und der Palazzo dei Conservatori. Mit dem Auftrag war die Bedingung verknüpft, die bereits vorhandenen Palazzi nicht abzutragen. Michelangelo meistert die gegebene Lage, indem er die alten Palazzi neu verkleidet und einen Palazzo Nuovo als Gegenstück zum Palazzo dei Conservatori diesem gegenüber baut (vgl. J. S. Ackerman. The Architecture of Michelangelo, Harmondsworth 1970, S. 139-173; Heydenreich und Lotz, o. Anm. 99, S. 249-253).
- 176 Vgl. M. Petzet, Unbekannte Entwürfe Zuccallis für die Schleissheimer Schlossbauten, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 22, München 1971, S. 179-204, hier: S. 183 u. Abb. 6.
- 177 Die beiden norditalienischen Kirchen S. Alessandro und S. Maria di Carignano, der Dom von Salzburg und zahlreiche Kirchen in Oberbayern weisen Türme ähnlicher Bauart auf.
- 178 Diesen einfach ausgestatteten Fensterrahmen hat Kaspar Zuccalli z. B. für die 1675 begonnene Stadtpfarrkirche St. Oswald in Traunstein verwendet. Johann Domenicus Christophorus hat die Fenster des von ihm zwischen 1687-88 gebauten Traktes des Augustiner-Chorherren-Stiftes in Au am Inn ebenfalls mit bandartigen Rahmen versehen. Diese Art der Fensterrahmung hat unter den Graubündner Baumeistern wie Giovanni Antonio Viscardi, Lorenzo Sciasca und Antonio Riva eine große Verbreitung gefunden, unter denjenigen also, die auf irgendeine Weise mit der Zuccalli-Familie zutun gehabt haben.
- 179 Vgl. Donin, o. Anm. 174, S. 144.
- 180 Vgl. Ebhardt, Die Erhardkirche, o. Anm. 15, S. 69 und ders., Die Salzburger Barockkirchen, o. Anm. 15, S. 62.
- 181 Vgl. Eckardt, o. Anm. 61, S. 94.
- 182 Vgl. A. Blunt, Art and Architecture in France 1500-1700, Paperback-Ausgabe, Harmondsworth 1973, Abb. 300. Über den Dom vgl. Patrick Reuterswärd, The Two Churches of the Hôtel des Invalides, Stockholm 1965; B. Jestaz, Jules Hardouin-Mansart et l'église des Invalides, Gazette des Beaux-Arts, 1965.
- 183 Vgl. Petzet, o. Anm. 176, Abb. 9.

184 Der Platz, der seit der Bestehung des Theatinerklosters Kajetaner-Platz genannt wird, ist im Laufe der Zeit wesentlich verkleinert worden.

185 Die drei in dem Salzburger Landesarchiv befindlichen Grundrisse sind keine Originalzeichnungen Johann Casparo Zuccallis. Rechts oben auf der Zeichnung des Erdgeschosses, wo die Lage des Klosters veranschaulicht wird, steht: "Situations Plan des Kajetaner Klosters zu einem stabilen Militair-Spital". Da die Theatinerniederlassung in Salzburg am 24. Mai 1809 aufgehoben und das Kloster 1810 in ein Garnisonsspital umgewandelt wurde (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 112), können die Zeichnungen erst nach 1809 angefertigt worden sein.

186 Vgl. W. Hansmann, Baukunst des Barock, Köln 1978, S. 67.

187 Er ist ein Werk von Guidetto Guidetti, Pirro Ligorio und Piero della Porta (vgl. H. Thelen, Der Palazzo della Sapienza in Rom, München 1961).

188 Ebhardt beschreibt diesen Halbkreisabschluß als leicht eingezogen (vgl. Ebhardt, Die Salzburger Barockkirchen, o. Anm. 15, S. 76), was tatsächlich jedoch nicht der Fall ist.

189 Norberg-Schulz bezeichnet diese Art der Sakralbauten als "gestreckte Zentralkirche" (vgl. Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 22).

190 Als Beispiele der reinen Zentralbauten sowie -ideen können der römische Tempietto di S. Pietro in Montorio von Bramante, die Kirche S. Maria della Consolazione in Todi und die Zeichnungen für Zentralbauten von Leonardo da Vinci (Abb. vgl. L. H. Heydenreich, Die Sakralbau-Studien Leonardo da Vinci's, 2. Auflage, München 1971) herangezogen werden.

191 Vgl. R. Wittkower, Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rome, in: ders., Studies in the Italian Baroque, London 1975, S. 9-52, hier: S. 23-32. Dieser Aufsatz wurde zuerst veröffentlicht in: Art Bulletin, XIX (1937), S. 242-313, unter dem Titel "Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque". Die Handhabungen der diversen Möglichkeiten, durch die Wandgliederung einen Richtungsausgleich zu schaffen, sollen später noch ausführlicher erörtert werden, da dies für die Einordnung der Kajetanerkirche in die Entwicklung von Belang ist.

192 Vgl. E. G. Holt (Hrsg.), A Documentary History of Art, New York 1958, Bd. 2, S. 37.

193 Das fünfte Buch, daß 1547 in Frankreich erschien, behandelt die Grund- und Aufrisse der Kirchen im Zentralbauschema (vgl. W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento (= Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 7), Wien 1955, S. 33-34; Murray, o. Anm. 109, S. 197). Ein Teil des ersten Buches ist der geometrischen elliptischen Form gewidmet (vgl. J. H. Müller, Das regulierte Oval. Zu den Ovalkon-

struktionen im *Primo Libro di Architettura* des Sebastiano Serlio, ihrem architekturtheoretischen Hintergrund, und ihrer Bedeutung für die Ovalbau-Praxis von ca. 1520 bis 1640, Bremen 1967).

194 Lotz datiert den Baubeginn auf 1565 (vgl. Heydenreich und Lotz, o. Anm. 99, S. 276), Murray und Norberg-Schulz dagegen auf 1572 (vgl. Murray, ebd., S. 198 und Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 115). Die von Vignola entworfene, um 1554 vollendete, kleine Kapelle S. Andrea in Via Flaminia im Baukomplex der Villa di Papa Giulio in Rom ist sicherlich der Vorgänger von S. Anna; da es sich hier nicht um einen reinen Ovalbau handelt, kann sie in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden. Die Kapelle hat einen rechteckigen Hauptraum, darüber eine Ovalkuppel.

195 Über S. Anna dei Palafrenieri vgl. H. Willich, Giacomo Barozzi da Vignola, 1906, S. 34 u. 152; W. Lotz, Die ovalen Kirchenräume, o. Anm. 193, S. 54; M. Lewine, Vignola's Church of Sant' Anna dei Palafrenieri, Rom, in: Art Bulletin, XLVII (1965), S. 199 ff; Murray, o. Anm. 109, S. 198; Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 113-114.

196 Die Kirche wurde erst im 18. Jahrhundert vollendet (vgl. Heydenreich und Lotz, o. Anm. 99, S. 301).

197 Rainaldi hat zuerst den Auftrag für die Erbauung der beiden Kirchen, S. Maria di Monte Santo und S. Maria de' Miracoli, erhalten. Die Grundsteinlegung von S. Maria di Monte Santo erfolgte am 15. Juli 1662. Nach einer Unterbrechung im Jahre 1673 führten Bernini und Carlo Fontana die Bauarbeiten fort. Die Kirche wurde im Heiligen Jahr, also 1675, fertiggestellt (vgl. H. Hager, Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 11, 1967/68, S. 191 ff; Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 284). Nach Meinung Hempels soll Bernini den Plan für einen Rundbau zu einer Ovalform verändert haben (vgl. E. Hempel, Carlo Rainaldi - Ein Beitrag zur Geschichte des römischen Barock, Dissertation, München 1919).

198 Dies ist wahrscheinlich einer der Hauptgründe, warum es nur sehr wenig Querovalkirchen in der christlichen Kultur gibt.

199 Lotz bezeichnet deshalb dieses Bauschema als "unreines Oval" und "Pseudo-Oval" (vgl. Lotz, Die ovalen Kirchenräume, o. Anm. 193, S. 54).

200 Vgl. C. Brandi, La prima architettura Barocca - Pietro da Cortona, Borromini, Bernini, Bari 1970, S. 134; P. Portoghesi, Francesco Borromini, o. Anm. 171, S. 278; A. Blunt, Borromini, London 1979, S. 183.

201 Vgl. F. Borsi, La chiesa di S. Andrea al Quirinale, o. O. (Rom) 1967, S. 24; Blunt, ebd., S. 184. Portoghesi vertritt die Auffassung, daß die Kapelle Berninis wahrscheinlich 1654 abgetragen worden ist (vgl. Portoghesi, ebd., S. 277).

202 1657 erhielt Bernini den Auftrag, die später dem Pantheon in Rom

zugefügten Teile zu beseitigen (vgl. Wittkower, *Art and Architecture*, o. Anm. 114, S. 183). Er setzte sich intensiv mit der Struktur des Pantheons auseinander und ist offensichtlich zu der Auffassung gelangt, daß die ursprüngliche Anlage des Pantheons ein Gefüge aus zwei Formen, einem gewölbten Zylinder und einem kubischen Portikus, ist, was er auch in mehreren Zeichnungen festhielt (vgl. Brauer und Wittkower, o. Anm. 154, Textbd. S. 122, Tafelbd. Abb. 89a, 89b, 90a und 90b). Die beiden von ihm erbauten Kirchen S. Andrea al Quirinale in Rom (1658-70) und S. Maria dell' Assunzione in Aricia (1662-64), weisen daher einen starken Einfluß vom Pantheon auf, nicht nur in der Zusammensetzung der beiden obengenannten Elemente, sondern auch in der Art der Wandauflockerung durch die Nischen.

203 Vgl. Wittkower, Carlo Rainaldi, o. Anm. 191, S. 28.

204 Vgl. Dreger, o. Anm. 89, S. 305.

205 Bislang ist nur ein Entwurf Berninis bekannt. Die Grundrisse der Kapelle der Hl. Drei Könige auf den Abbildungen 55 und 56 in Hempels Buch über Borromini sind identisch (vgl. Hempel, Borromini, o. Anm. 171, S. 158. Die Zeichnungen befinden sich in der Albertina Wien, unter den Nummern 887 u. 887a.).

206 Vgl. Sedlmayr, Fischer von Erlach, o. Anm. 50, S. 105; Ders., *Kirche und Kloster*, o. Anm. 14, S. 43.

207 "Als direkte Analogien kommen vor allem Innenräume auf ovalem Grundriß infrage. Dabei kann trotz der von Vignola in S. Anna dei Palafrenieri (begonnen 1572) vorweggenommenen Nischenaufgliederung oder der noch für spätere künstlerische Tendenzen einflußreichen Raumdisposition der Kirchen auf der Piazza del Popolo hauptsächlich an die Grundrißlösung des von Bernini 1678 begonnenen klassisch ausgewogenen Alterswerk S. Andrea al Quirinale gedacht werden." (vgl. Ebhardt, *Die Salzburger Barockkirchen*, o. Anm. 15, S. 79) Das Jahr 1678 müßte ein Druckfehler sein, da der Bau der Kirche bekanntlich 1658 begonnen wurde.

208 Vgl. W. Lotz, Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance, in: Ders. und G. L. Möller (Hrsg.), *Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich*, München 1964, S. 157-165, hier: S. 157. Zum Entwurf Michelangelos für St. Peter in Rom hat Le Corbusier ähnliches geschrieben: "Der ganze Entwurf wäre als eine einzige Masse aufgestiegen, einzigartig und geschlossen. Das Auge hätte ihn als eine Einheit erfaßt." (vgl. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris 1923, englische Ausgabe, London 1927, S. 158 ff, hier zitiert nach Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 106)

209 Vgl. Dreger, o. Anm. 89, S. 305.

210 Vgl. Portoghesi, Borromini, o. Anm. 171, S. 277.

- 211 Das Oval, sei es in Längs- oder Querstellung, ist ein von Levau bevorzugtes Bauschema. Er hat außer in der Kirche des Collège des Quatre Nations auch in den Schlössern Le Rainey (vor 1645) und Vaux-le-Vicomte (1657-61) diese Form verwendet.
- 212 Vgl. Pevsner, o. Anm. 111, S. 562.
- 213 Die von Levau "à l'exemple des sanctuaires romeins" (B. Champigneulle, Paris-architectures, seites & jardins, o. O. 1973, S. 201) entworfene Kirche zeigt nach der Auffassung Blunt's mehr Gemeinsamkeit im Stil mit den Kirchen S. Maria della Pace von Pietro da Cortona und S. Agnese von Borromini (vgl. Blunt, Art and Architecture, o. Anm. 182, S. 326).
- 214 Das Vorbild für diese Form der Eingangshalle ist sicherlich der Chorraum von S. Maria della Salute in Venedig, doch hat Lemercier die vier Eckräume der Kirche der Sorbonne (1635-42) auch schon in ähnlicher Weise gestaltet.
- 215 Vgl. Norberg-Schulz, o. Anm. 115, S. 22.
- 216 Diese Gliederungseinheit aus den in die Wand eingedrungenen Säulen mit dem Mauerstück dazwischen scheint von der Wandstruktur der Vorhalle von Michelangelos Bibliotheca Laurenziana beeinflusst zu sein. Vignola bedient sich jedoch statt der Säulenpaare einzelner Säulen.
- 217 Wahrscheinlich hat da Volterra sich vom Pantheon inspirieren lassen (vgl. Wittkower, Carlo Rainaldi, o. Anm. 191, S. 276, Anm. 54).
- 218 Ebd., S. 26.
- 219 Ebd.
- 220 Diese Öffnung stellt auf der Außenseite das Fenster des Portikus dar.
- 221 Dieser im Grundgedanken sicherlich vom Pantheon inspirierte Entwurf - ein zylinderförmiger Bau mit einem rechteckigen Portikus - weist nicht nur, worauf Wittkower bereits aufmerksam gemacht hat (vgl. Wittkower, Art and Architecture, o. Anm. 114, S. 180), im Innenraum eine gewisse Beziehung zu dem kleinen Tempietto Barbaro Palladios in Maser auf, sondern auch hinsichtlich der beiden Glockentürme eine bestimmte Verbindung sowohl zum oben genannten Tempietto als auch zum Redentore in Venedig.
- 222 Das Maßverhältnis von 1:2 ist eine der von Alberti empfohlenen Proportionen, die die Elemente musikalischer Harmonie sind und von Alberti an klassischen Bauten wiedergefunden wurden (vgl.

Wittkower, Grundlagen, o. Anm. 110, S. 42). Für den Bau des Tempietto di S. Pietro in Montorio zu Rom hat Bramante diese Regel genau befolgt und die Proportion zwischen Tambour und Hauptraum ebenfalls in einem 1:2 Verhältnis gehalten.

223 Die Verkröpfung über den Kapitellen hat ihren Ursprung in der römischen Antike. Man findet sie auf dem im Jahre 315 errichteten Triumphbogen des Konstantin. Die im waagerechten Verlauf zum Gebälk gehörende Verkröpfung hat die Aufgabe, die frei stehenden Säulen an ihrem oberen Ende festzuhalten und ihre Bewegung nach oben über die Gebälkszone zu leiten und zugleich als Halt für die Basis der im Attikabereich befindlichen Statuen zu fungieren. Alberti hat für die Fassade der 1446 begonnenen Kirche S. Francesco in Rimini die Verkröpfung über Halbsäulen verwendet. Schließlich ist diese Konstruktion auf Pilaster reduziert worden, wie man sie in der Badia di Fiesole (1461), auf den Fassaden von S. Maria del Popolo in Rom (1472-80) und Scuola di S. Marco in Venedig (1487), um nur einige Beispiele zu nennen, findet. Alle diese italienischen Bauten weisen eine Gemeinsamkeit auf: Die Verkröpfungen sind durch einen Architrav horizontal miteinander verbunden. Die Verkröpfungen der Kajetanerkirche sind jedoch alleinstehend, weshalb sie als Pilasteransätze bezeichnet werden.

224 Die Bilder behandeln die folgenden Themen: hl. Manasses, hl. Wilhelm, hl. Maria Magdalena und hl. Maria von Ägypten (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 114).

225 Bei der Restaurierung dieser Bilder durch Bruno Malanik 1945-1946 wurden bei dem Bild des hl. Manasses die Signatur und das Datum zu Tage gefördert: "Paul Troger 1735" (vgl. M. Wittering, Die Gemälde in der Kajetanerkirche zu Salzburg, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, I/1947, o. O. 1947, S. 74-75; W. Aschenbrenner und G. Schweighofer, Paul Troger - Leben und Werk, Salzburg 1965, S. 97). Es ist anzunehmen, daß die anderen drei Bilder ebenfalls von Troger sind. Sie werden von Pillwein und Martin als "Art des Trogers" bezeichnet (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 119).

226 ÖKT, ebd., S. 120.

227 Diese durch den römischen Triumphbogen inspirierte Motiv hat Alberti bekanntlich in Mantua sowohl für die Fassade als auch für die Seitenwandgestaltung des Mittelschiffes von S. Andrea bereits verwendet. In der manieristischen Architektur gestaltet Flaminio Ponzio die Hauptschiffswand von S. Sebastiano fuori la mura in Rom ebenfalls nach dem gleichen Prinzip, wobei er der Struktur des Triumphbogens noch genauer befolgt, indem über der Bogenöffnung noch eine Art Attikazone aufgesetzt ist (vgl. Portoghesi, Borromini, o. Anm. 171, Zeichnung auf S. 371). Die römischen Barockbaumeister wie Francesco da Volterra (S. Giacomo degli Incurabili) und Carlo Rainaldi (S. Maria de' Miracoli) haben ein ähnliches Motiv für die Wandkomposition benutzt.

227a Die Wandgliederung dieses Rekonstruktionsversuches nach dem Motiv eines Triumphbogens für die Capella dei Re Magi mutet zwar sehr streng und etwas altmodisch an und würde mehr dem Geist der Renaissance entsprechen. Dies spricht jedoch nicht gegen diese Rekonstruktion, da Bernini in seiner Architektur allgemein eine Neigung zur Klassik offenbart und darüber hinaus der Bau der Kapelle ein Frühwerk von ihm ist. Bernini erhielt den Auftrag für ihre Erbauung vor 1634, zu einem Zeitpunkt, als er noch kaum Erfahrung in der Architektur hatte. Z. B. ist die Fassade von S. Bibiana (1624-26), Berninis erster selbstständiger Entwurf, noch der Tradition verpflichtet ("The design of the facade is not divorced from tradition." vgl. Wittkower, *Art and Architecture*, o. Anm. 114, S. 175). Obwohl der zwischen 1624 und 1633 hergestellte Baldachin in St. Peter ein unübertroffenes Kunstwerk Berninis darstellt, neigt die Meinung der jüngeren Forschung dazu, hinsichtlich des Entwurfs für die Bekrönung Borromini einen größeren Anteil zuzuschreiben (vgl. Brauer und Wittkower, o. Anm. 154, Textbd., S. 21-22; Portoghesi, ebd., S. 33-34). Tatsache ist auch, daß Urban VIII. 1628 den Bauauftrag für seinen Palast Carlo Maderno erteilt hat. Der zwischen 1628 und 1633 erbaute Palazzo Barberini ist immer für ein gemeinsames Bauwerk von Carlo Maderno und Bernini gehalten worden. Erst durch die Untersuchungen von Anthony Blunt wird Madernos Anteil am Gesamtentwurf aufgewertet und die Bedeutung Berninis berichtigt (vgl. A. Blunt, *The Palazzo Barberini: the contribution of Maderno, Bernini and P. da Cortona*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Bd. XXI, 1958, S. 256 ff). Auch die Beiträge Borrominis dazu werden durch neuere Veröffentlichungen besser gewürdigt (vgl. Portoghesi, ebd., S. 35-38; Blunt, *Borromini*, o. Anm. 200, S. 18).

Laut Überlieferungen soll Papst Urban VIII., der Patron Berninis, ihm zum Studium der Architektur geraten haben (vgl. H. Hibbard, *Bernini*, Harmondsworth 1974, S. 68). Auch von daher ist verständlich, daß Bernini sich als Grundlage zuerst den klassischen Kanon der Architektur angeeignet hat. Die Kapelle im Collegio di Propaganda Fide stellt den ersten selbständigen Kirchenbau Berninis dar. Daß die Wandgestaltung der Kapelle sich an das klassische Motiv anlehnt, wäre durchaus möglich.

228 ÖKT, o. Anm. 5, S. 120.

229 Das Altarbild des nordwestlichen Kreuzarmes, das die Glorie des heiligen Kajetan darstellt, wurde vor der Entdeckung der Signatur und Datierung "Pauli Troger in a. f. 1735" durch Malanik (vgl. Aschenbrenner und Schweighofer, o. Anm. 225, S. 97) verschiedenen Malern zugeschrieben (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 118). Das gegenüberliegende Altarbild, das die Heilige Familie zum Thema hat, trägt die Signatur von Johann Michael Rottmayr und die Jahreszahl 1708 (vgl. Witterung, o. Anm. 225, S. 78).

230 Das Rundbild auf der nördlichen Seite stellt einen Bischof

in Wolken sitzend mit Putten und Engelköpfchen dar, während das auf der südwestlichen Seite den hl. Martin mit Putten und Gans als Motiv hat (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 118).

231 Die Signatur sowie die Datierung des Bildes - Opus Pauli Troger 1727 - kamen ebenfalls bei den Restaurierungsarbeiten von Bruno Malanik zutage (vgl. Wittering, o. Anm. 225, S. 78; Aschenbrenner und Schweighofer, o. Anm. 225, S. 89).

232 Vgl. Sedlmayr, Kirche und Kloster, o. Anm. 14, S. 44.

233 Das entspricht ebenfalls einem der Elemente musikalischer Harmonie, die Alberti an klassischen Bauten wiedergefunden hat (vgl. Wittkower, Grundlagen, o. Anm. 110, S. 45).

234 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 111; Sedlmayr, Kirche und Kloster, o. Anm. 14, S. 44.

235 Vgl. Aschenbrenner und Schweighofer, o. Anm. 225, S. 32.

236 Der Kontrakt wird im Namen Erzbischofs Max Gandolf und des Hofbauamtes, vertreten durch Michael Springrueber und Zuccalli, mit den Stuckateuren am 20. November 1686 geschlossen. Am 29. November des gleichen Jahres ist der Vertrag von Max Gandolf ratifiziert worden (vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 200. ÖKT, o. Anm. 5, S. 111).

237 Wie Anm. 234. Es gibt einige Fachausdrücke in dem Vertrag, die heute nicht mehr gängig sind. Sedlmayr hat sie in seinem Aufsatz sehr einleuchtend erklärt - Historien: Stuckrelief mit Szenen; Termen: Hermenpilster; Cartell: Kartuschen über den Bogenseiteln.

238 Vgl. Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 201; ÖKT, o. Anm. 5, S. 111.

239 Ebd.

240 Wie Anm. 234.

241 Die Stuckateure traf das gleiche Schicksal wie Johann Casparo Zuccalli. Sie wurden nicht nur entlassen, sondern erhielten nur 1700 fl. von den im Vertrag vereinbarten 4500 fl. Obwohl Carlo Antonio Brenno eine Beschwerde wegen dieses "wider alle Paurechtsgewohnheit laufenden Contractbruchs" eingereicht hat, bekam er vom Erzbischof Johann Ernst Thun am 7. April 1700 ein ziemlich ungünstiges Vergleichsangebot, mit dem er sich zufrieden geben mußte (vgl. Anm. 238).

Es besteht noch eine andere Parallele im Schicksal Zuccallis und der Stuckateure: Wie bereits erwähnt, wurde Zuccalli zum Hofbaumeister von Salzburg ernannt, nachdem er von der Bautätigkeit für die Theatiner entbunden wurde. Die Stuckateure Francesco und Carlo Antonio Brenno sowie Antonio Carabello wurden noch im

Jahr ihrer Entlassung, also 1689, vom gleichen Erzbischof, der sie entlassen hat, für die Stuckierung des Carabinieri- und Rittersaals seiner Residenz angestellt (vgl. ÖKT, Bd. 13, S. 2 u. 18). Es ist ein Indiz dafür, daß wohl mehr die Uneinigkeit zwischen den Theatinern und dem Erzbischof als die mehrfach vermutete Abneigung des Erzbischofs gegen die italienischen Künstler die Ursache der Bauunterbrechung war.

242 Wie Anm. 239.

243 Vgl. Sedlmayr, Kirche und Kloster, o. Anm. 14, S. 44.

244 Exemplarisch können der Ehrenbogen von Orange (gebaut in der Zeit des Tiberius, 14-37 n. Chr., vgl. R. B. Bandinelli, Rom - Das Ende der Antike, München 1971, S. 139-142 u. Abb. 134) und der von Publius Aelius Hadrianus (76-138) erbaute Trajanbogen (vgl. Ders., Rome - The Centre of Power, London-New York 1970, S. 235 u. Abb. 260) herangezogen werden. In beiden Fällen werden die den Durchgang flankierenden Halbsäulen mittels eines verkröpften Gebälk miteinander verbunden. Genetisch gesehen stellt diese Struktur, die seit der Renaissance über das Zeitalter des Barock hin zum Klassizismus häufig in Erscheinung tritt, das Grundschema für Portal und Fassade dar. Seine Verbreitung in der Architektur der italienischen Renaissance ist wahrscheinlich Giuliano da Sangallo zu verdanken, der seinerzeit den Oranger Triumphbogen in einer Zeichnung verewigt hat (vgl. C. Hülsen, Il libro di Giuliano da Sangallo, Leipzig 1910, Tafel 25). Giuliano selbst hat bei dem Entwurf der Fassade für S. Lorenzo in Florenz das gleiche Motiv benutzt, wie eine jetzt in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung verdeutlicht (vgl. Ackerman, The Architecture, o. Anm. 175, S. 56 u. Abb. 7).

245 Sedlmayr hat z. B. einige Zeit die Auffassung vertreten, daß die Grundlage der Architektur Fischers von Erlach die Kunst Borrominis sei. Später ändert er jedoch seine Meinung und spricht davon, daß die Kunst Borrominis Fischer nur Motiv gebe (vgl. Sedlmayr, Fischer von Erlach, o. Anm. 50, S. 25).

246 Bei allen drei Kirchen ist im Jahre 1694 mit dem Bau begonnen worden (ebd., S. 73).

247 Ebd.

248 Nach Meinung von Hempel hat Fischer die Entwicklung der Freskenmalerei im Kuppelgewölbe in Rom miterlebt und war von dieser tief beeindruckt. Gleich nach seiner Rückkehr aus Rom wollte er die Gewölbe eines von ihm entworfenen Mausoleums mit Fresko versehen (vgl. Hempels Äußerung dazu im Kunstchronik, 10. Jahrgang, Heft 12,

Dezember 1957, S. 338-339 u. ders., *Baroque Art and Architecture*, o. Anm. 1, S. 88-89).

249 Die Münchner Zeichnung wurde erstmals 1912 als Abb. 51 im Buch von Paulus über den kurbayerischen Hofbaumeister Henrico Zuccalli veröffentlicht (vgl. Paulus, o. Anm. 4). Die Salzburger Zeichnung ist von Hans Folnesics im Jahre 1915 veröffentlicht worden (vgl. H. Folnesics, *Neugefundene Architekturzeichnungen und Risse zu Salzburger Bauten*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalspflege*, hrsg. von Max Dvorák, Heft I-IV, Wien 1915, Beiblatt, Spalten 19-54) ebenso von Manfred Ebhardt (vgl. Ebhardt, *Die Salzburger Barockkirchen*, o. Anm. 15, Abb. 28).

250 Das Wappen ist mit dem auf dem Giebel des Portikus am heutigen Bau befindlichen identisch, das als Wappen des Erzbischofs Max Gandolf Küenberg identifiziert worden ist (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 113).

250a Beim Entwurf für die Kuppel von St. Peter hat Michelangelo zwei Formen in Betracht gezogen, eine spitz- und eine rundbogige. Nach Meinung von Alessandro Nova spiegelt die spitzbogige Gestalt des Kuppelentwurfs die Erfahrungen wider, die Michelangelo 1516 in der Florentiner Dombauhütte gesammelt hat (vgl. A. Nova, *Michelangelo - Der Architekt*, in: P. L. de Vecchi (Hrsg.), *Michelangelo Buonarroti*, 3 Bde. Stuttgart-Zürich 1984).

Zu den Entwürfen Michelangelos für die Kuppel von St. Peter vgl. hauptsächlich: R. Wittkower, *Zur Peterskuppel Michelangelos*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, N. F., II, 1933, S. 348-370; Ders., *postum*, *Michelangelo's Dome of St. Peter's*, in: ders., *Idea and Image - Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, S. 73-89.

251 Vgl. Wittlower, *Grundlagen*, o. Anm. 110, S. 94.

252 Dieses vom römischen Triumphbogen abgeleitete Element hat Jacopo Sansovino bei der zwischen 1537-40 errichteten Loggetta am Campanile in Venedig bereits benutzt. Der von Palladio anlässlich des Einzugs Heinrichs III. in Venedig 1574 entworfenen dreiteilige Triumphbogen (vgl. L. Puppi, *Andrea Palladio*, 2 Bde. Stuttgart 1977, Abb. 579) sowie das ebenfalls von ihm stammende Proszenium des Teatro Olimpico in Vicenza (begonnen 1580) zeigen auch ein solches Motiv (ebd., Abb. 265, 622). An dieser Stelle sollte noch darauf hingewiesen werden, daß zwei Arten Säulenstellungen Verwendung finden, nämlich einmal die Säule verbunden mit der Wand, der sie vorgelagert ist - der im Zusammenhang mit der Tambourgestaltung angeführte Trajanbogen in Ancona gehört zu dieser Gruppe -, zum anderen die frei vor der Wand stehende Säule - der Triumphbogen des Septimus Severus und Konstantins in Rom ist ein Beispiel für diese zweite Art.

253 Der Entwurf Carlo Rainaldis ist durch einen von Falda 1665 angefertigten Stich überliefert worden (vgl. Wittkower, *Carlo Rainaldi*, o. Anm. 191, Abb. 52). Der Entwurf Berninis ist in einer skizzenar-

tigen Zeichnung festgehalten worden (vgl. Brauer und Wittkower, o. Anm. 154, Tafelbd. Tafel 95). Nach der Meinung von Maurizio und Marcello Fagiolo dell' Arco soll es sich bei der Zeichnung um den ersten Entwurf Berninis für die Kirche S. Maria dell' Assunzione in Aricia handeln (vgl. M. u. M. Fagiolo dell' Arco, Bernini - una introduzione al gran teatro del barocco, Rom 1967, Spalte 222).

254 "Das Einzelne hat seine Kraft verloren...; wenn Etwas als nicht bloß zufällig sich zur Geltung bringen will, muß es gedoppelt und verdreifacht auftreten." (vgl. Wölfflin, o. Anm. 124, S. 40).

255 Auf der Fassadenzeichnung des Palazzo Barberini, die Borromini 1627/28 anfertigte, wird für den Eingang das gleich Motiv, wie es heute der ausgeführte Palazzo auch zeigt, benutzt (vgl. H. Thelen, Francesco Borromini - Die Handzeichnungen, Graz 1967, Tafelbd. Abb. C 42 u. Testbd. S. 55). Damals stand Borromini unter dem von Papst Urban VIII. berufenen Architekten Bernini. Allem Anschein nach hat Borromini jedoch nur einige Fenster selbständig entworfen (vgl. Portoghesi, Borromini, o. Anm. 171, S. 36). Der Portalentwurf ist ein Werk Berninis. Bei dem 1650 begonnenen Palazzo di Montecitorio hat Bernini das Konzept auf vier freistehende Säulen erweitert. 1664 kehrte er jedoch wieder zu der einfachen Ausführung mit zwei Säulen zurück, wie der Eingang des Palazzo Chigi-Odescalchi es zeigt.

256 Das gleiche Motiv haben die Römer z. B. am Trajansbogen der Stadt Timgad in Algerien angebracht (vgl. H. Stierlin (Hrsg.), Imperium Romanum, Fribourg 1965, Abb. auf Seite 25).

257 Über den Anteil Berninis für den Bau des Palazzo del Quirinale vgl. den Aufsatz von J. Wasserman, in: Art Bulletin, Bd. XLV, 1963, S. 240.

258 Der originale Entwurf ist durch eine jetzt in der Albertina aufbewahrte Zeichnung (Nr. 147) festgehalten. Die hier verwendete Abbildung ist eine Rekonstruktion von Borsi (vgl. Borsi, o. Anm. 201, Abb. 30).

259 In den Jahren 1655-60 führte Bernini den Umbau des Inneren von S. Maria del Popolo im Auftrag Alexanders VII. aus. Gleichzeitig wurden kleine Veränderungen an der Fassade vorgenommen (vgl. Brauer und Wittkower, o. Anm. 154, Textbd. S. 56; Fagiolo dell' Arco, o. Anm. 253, Spalten 150 u. 160).

260 Vgl. S. Jacob, Zu zwei römischen Architekturzeichnungen der Berliner Kunstbibliothek, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 16, Tübingen 1976, S. 289-304; E. Berckenhagen, Architekturzeichnungen 1479-1979 von 400 europäischen und amerikanischen Architekten aus dem Bestandteil der Kunstbibliothek Berlin, Berlin 1979, S. 50-51.

261 Als Beispiel können außer der Münchner Residenz (vgl. Lieb, München, o. Anm. 2, Abb. auf den S. 105 u. 106 gegenüberliegenden Seiten) einige Bürgerhäuser in Augsburg herangezogen werden: das Haus im Spenglergäßchen 12 (vgl. R. Pfand, Das Bürgerhaus in Augsburg, Tübingen 1976, Tafel 51b), das zwischen 1544-46 erbaute, heutige Maximilianmuseum (ebd., Tafel 59a) und das Haus auf der Jakobsstraße 49 (ebd., Tafel 48b).

262 Die Fenstergiebel zeigen in Lustheim jedoch einen anderen rhythmischen Verlauf, nämlich a,b,b,a-b,A,b-a,b,b,a. Der andersartige Rhythmus des Fenstergiebelverlaufs vom Schloß Lustheim ist durch die Achsenanzahl des Seitenrisalits bedingt. Da vier Achsen vorhanden sind, eine gerade Zahl also, bekrönt Henrico die beiden mittleren Fenster mit Dreiecksgiebel, während er für die beiden äußeren Segmentgiebel benutzt. Auf diese Weise ist ebenfalls ein Zentrum auf der Fläche geschaffen worden, die eine gewisse Analogie zu der seitlichen Wandkomposition von Berninis S. Andrea sowie der des Seitenrisalits seines ersten Entwurfs für den Ostflügel vom Louvre aufweist.

263 Seit der Renaissance wird der Giebel häufig von zwei Halbsäulen oder Pilastern mit Kapitell getragen, mindestens aber von den auf stark plastisch ausgebildeten Fensterrahmen befestigten Konsolen. Als Beispiele können u. a. die Fenster der folgenden Bauten genannt werden: Palazzo Pandolfini in Florenz (begonnen um 1518) von Raffael, Palazzo Farnese in Rom (begonnen 1541) von Antonio da Sangallo d. J. und Michelangelo, St. Peter von Michelangelo, Palazzo Chigi-Odescalchi (1664) in Rom von Bernini.

264 Die schwerer wirkenden Laternen auf den St. Peter-Entwurf Michelangelos sind jedoch in ihrem Aufbau komplizierter und enthalten gewisse manieristische Elemente. Auch sind die Laterne auf der Kuppel und diejenigen, die den Tambour flankieren, in ihrer Gestaltung nicht identisch. Eine Ähnlichkeit in den Laternen der Kajetanerkirche und des Domes in Rom ist darum eher typologisch zu bewerten.

266 Folnesics ist der Ansicht, daß bei der im Stich gegebenen Perspektive des Kajetanerklosterkomplexes die Sicht auf die Laterne durch die Seitengiebel behindert ist und die Laternen darum auf dem Stich nicht dargestellt sind (vgl. Folnesics, o. Anm. 249, Spalte 37). Dies ist jedoch unwahrscheinlich, da zumindest die linke Laterne auch bei dieser Perspektive zu sehen sein mußte. Das Fehlen der Laternen heute, sei, so meint Folnesics, darauf zurückzuführen, daß sie im Zuge von Restaurierungen einer Vereinfachung der Fassade zum Opfer gefallen sind (ebd., Spalten 37-38). Auch dies ist nicht unbedingt stichhaltig, da bei einer Restauration die Abtragung eines festen Bestands teils des Gebäudes sehr unüblich ist, zumal Arbeiten solcher Art an der Fassade nicht bekannt sind.

267 Bei einem Entwurf für das Portal vom Collegio di Propaganda Fide

hat auch Borromini zwei übereck stehende Pfeiler, die sich jedoch nach unten verjüngen, benutzt (vgl. Portoghesi, Borromini, o. Anm. 171, Abb. CXXIV).

268 Vgl. Sedlmayr, Fischer von Erlach, o. Anm. 50, Abb. 56.

169 Es ist ein Wappen des Erzbischofs Max Gandolf (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 113).

270 Der Text auf der Schrifttafel lautet: D. O. M. Divis Maximiliano & Caietano Patronis Max. Gandolphus ex S. R. I. Com. de Kuenburg S. R. E. Card. Archiepus & Princ. Salisb. S. Sed. Ap. Leg. Gernamiae Primas. &c. &c. AE des has Sacras. E Fundamentis ad culmen perductas Domumque contisuum Clericis Regularibus constituit. Quas Sublato per immaturam mortem. Piissimo Fundatore Divina Providentia Occulta Beneficorum manu hanc in Formam redegit.

Die Schrifttafel kann erst nach 1912 angebracht worden sein, da auf dem Bild des Portikus in der Österreichischen Kunsttopographie (vgl. o. Anm. 5, Fig. 146) die Tafel noch nicht vorhanden war.

271 Vgl. Folnesics, o. Anm. 249, Spalten 33-34. Ebhardt hat auf der Äußerung Folnesics fußend ebenfalls ähnliches geäußert (vgl. ders., Die Salzburger Barockkirchen, o. Anm. 15, S. 37).

272 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 111; Pirckmayer, o. Anm. 11, S. 203.

273 Ebd.

274 Vgl. Anm. 61.

275 Normalerweise beträgt der Abstand zwischen zwei Triglyphen, wie der Fries am von Andrea Palladio 1550 gebauten Palazzo Chiericati in Vicenza zeigt, nicht mehr als das Anderthalbfach der Breite einer Triglyphe. Im Fries der Antoniuskapelle entspricht der Abstand fast dem Dreifachen einer Triglyphenbreite.

276 Vgl. ÖKT, o. Anm. 62, S. 463.

277 Auf dem Postament des Hochaltars sind Buchstaben in der Österreichischen Kunsttopographie als Initialen von Hans Kaufmann entzifert worden (vgl. ebd.).

278 Ebd.

279 Ebd.

280 Ebd.

281 Ebd., S. 464.

282 Ebd.

283 Vgl. Anm. 61.

284 Vgl. Paulus, o. Anm. 4, S. 65-73.

285 Die Zeichnung wurde von Gerhard Hojer veröffentlicht (vgl. Hojer, o. Anm. 36, Abb. 27).

286 Ebd., S. 144. Diese Kapelle ist auch auf dem von Wening 1701 fertiggestellten Stich der Münchner Residenz abgebildet, den Hojer ebenfalls in seinem Aufsatz einbezogen hat (ebd., Abb. 30).

287 Ebd., S. 143.

288 Der Hauptraum der von Serlio in seinem 1547 in Frankreich publizierten fünften Buch seines Traktats vorgeschlagenen Gestaltung einer Ovalkirche ist mit acht Nischen ausgestattet - jeweils vier auf den beiden Haupt- und Diagonalachsen. Die erwähnte Ovalkirche Vignolas sowie ihre Nachfolgebauten sind im Prinzip alle dem Vorbild Serlios gefolgt. Die Gliederung eines Rund- oder Ovalbaues in sechs Wandabschnitte ist in der klassischen Architektur nicht bekannt.

288a Vgl. Borsi, o. Anm. 201, Abb. 30.

289 Das Motiv scheint von den Regionalbaumeistern westlich von München entwickelt worden zu sein. Bei der zwischen 1661 und 1665 gebauten Kloster- und Wallfahrtskirche in Maria Birnbaum bei Aichach hat Konstantin Pader diese Fensterform als Hauptmotiv der Wandgliederung verwendet (vgl. Hauttmann, o. Anm. 26, Tafel 36 II). Auf den beiden Türmen der von Michael Thümb erbauten ehem. Prämonstratenser- Abteikirche (1686-1701) in Obermarchtal ist diese Rahmenform auch zu finden (vgl. Lieb, Die Voralberger Barockbaumeister, 3. Auflage, München-Zürich 1976, Abb. 18). Auf der Fassade der wahrscheinlich von Hans Georg Kuen zwischen 1680 und 1688 gebauten Jesuitenkirche in Solothurn ist ein ähnliches Motiv zu sehen (vgl. Hempel, Baroque Art and Architecture, o. Anm. 1, Abb. 38).

290 Z. B. die Fenster der Fassade der Wallfahrtskirche auf dem Gartlberg bei Pfarrkirchen und an der Seitenwand der ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche St. Maria in Gars am Inn.

291 Als Beispiel sei die Seitenfassade vom Lustheim genannt. Giovanni Antonio Viscardi, in dessen Formsprache viele Elemente der Familie Zuccalli, besonders aber von Henrico enthalten sind, hat sich ebenfalls dieses Motivs für die Fassade der 1711 entstandenen Dreifaltigkeitskirche in München bedient.

292 Vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 460.

293 Vgl. Lotz, Die ovalen Kirchenräume, o. Anm. 193, S. 9.

294 Obwohl die ikonographische wie ikonologische Deutung des Tempietto sehr vielfältig ist (vgl. hierzu hauptsächlich: A. Bruschi, Bramante architetto, o. Anm. 127, S. 436-527 u. 986-1039; Ders., Bramante, London 1799, S. 129-143; P. Murray, Bramante's Tempietto, University of Newcastle upon Tyne 1972), geht es hier nur um die primäre Funktion des Tempietto.

295 Vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 134-142.

296 Die im Durchmesser 10 m betragende Kapelle wurde im Lauf der Zeit stark verändert. Ein aus dem Jahr 1609 stammender Holzschnitt, der von Hauttmann in seinem Buch abgebildet wird (o. Anm. 26, S. 115), gibt jedoch ihre ursprüngliche Gestalt ziemlich genau wieder: ein Rundbau mit Kuppelgewölbe und Schlußlaterne.

297 Im Jahre 1699 ließ Kaufmann außerdem eine Bilderserie aus dem Leben des hl. Antonius bestehend aus einem Widmungsblatt und 43 Kupferstichen herausgeben. Auf dem Titelblatt steht: "Abbildung des hl. Antony von Padua welcher zu Söllheimb negst Salzburg in der neu erhebt und ihm geweihten Capellen von umlegenten Örthern andächtig besuecht und verehrt wird..." (vgl. ÖKT, o. Anm. 5, S. 462)

298 Vgl. Franz Martin, Erzbischof Wolf Dietrich und sein Maussoleum, Wien o. J., S. 19.

299 Vgl. von Bomhard, Die Kunstdenkmäler, o. Anm. 13, S. 42.

300 Vgl. Allgemeines Staatsarchiv München, Hohenaschau-Akten, Nr. 1893.

301 Vgl. Thieme und Becker, Bd. 30, S. 394.

302 Vgl. Anm. 299.

303 Ebd., S. 422.

304 Ebd., S. 423.

305 Vgl. von Bomhard, Beiträge, o. Anm. 30, S. 77.

306 Ebd.

307 Ebd., S. 57.

308 Z. B. bei der Außenwandgliederung der von Kaspar und Domenicus Christophorus Zuccalli zwischen 1661 bis 1690 erbauten ehem. Augus-

tiner- Chorherren-Stiftskirche St. Maria in Gars am Inn sowie der ab 1675 nach Plan Kaspars gebauten Stadtpfarrkirche St. Oswald in Traunstein.

309 Dieser Fenstertyp ist bei der Pfarrkirche in Traunstein zu finden.

310 Diese Kombination hat der Vater Johann Casparos bereits für die von ihm zwischen 1662 bis 1669 errichteten Wallfahrtskirche auf dem Gartlberg bei Pfarrkirchen verwendet.

311 Vgl. von Bomhard, Beiträge, o. Anm. 30, S. 83.

312 Ebd., S. 58.

313 Von Bomhard hat darauf hingewiesen, daß Sciasca für den Chor ausschließlich einen Halbrundschluß benutzt. Er hat auf Grund dieser Tatsache Sciasca eine maßgebliche Beteiligung am Um- und Ausbau des Presbyteriums der Stadtpfarrkirche in Traunstein 1694-1696 abgesprochen (ebd., S. 79-80).

314 Als Beispiel seien genannt die 1680 gebaute Pfarrkirche in Vachendorf (vgl. von Bomhard, Beiträge, o. Anm. 30, Abb. 25), die zwischen 1687-1689 errichtete Kirche S. Pankraz bei Bad Reichenhall (ebd., Abb. 27) und die 1688-1690 gebaute Pfarrkirche Gmund am Tegernsee (ebd., Abb. 28).

315 Ebd., S. 77.

316 Vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 157.

317 Ebd.

318 Ebd.

319 Ebd.

320 Vgl. Hauthmann, o. Anm. 26, S. 113.

321 Ebd.; Lieb, Die Vorarlberger, o. Anm. 285, S. 35.

322 Zu der Pfarrkirche des hl. Maximilian vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 380-389 mit Fotos und Zeichnungen.

323 Ebd. Wenn man bedenkt, daß auf Grund eines Risses der Überschlag für einen Neubau der Dekanatspfarrkirche zum hl. Georg in Bergheim bei Salzburg Ende 1689 sich nur auf 2854 fl. 35 kr. belief (ebd., S. 29) - der Größenunterschied beider Kirchen ist unwesentlich, die Kirche in Bergheim ist ein wenig länger und typenbedingt (einschiffige Saalkirche) schmaler als die Hallwanger Pfarrkirche -, können die hohen Kosten im Hallwang nur durch einen umfangreichen Umbau der Kirche erklärt werden.

324 Wie Anm. 316.

325 Nach der Auffassung von Max Hauthmann ist die Wandpfeilerkirche eine Neuschöpfung aus den deutsch-mittelalterlichen Konstruktionsgedanken, die sich in der 1610 von Johann Alberthaler erbauten Jesuitenkirche in Dillingen manifestierte (vgl. Hauthmann, o. Anm. 26, S. 116). Die Hauptträger dieses Kirchenbauschemas sind einerseits die Vorarlberger und andererseits die Graubündner, was wohl damit zusammenhängt, daß die Jesuitenhochschule von Dillingen Ausbildungsstätte sowohl des Vorarlberger als auch Graubündner Klerus war (vgl. Lieb, Die Vorarlberger, o. Anm. 285, S. 18 u. 35).

326 Als Vertreter können genannt werden: die von Kaspar Zuccalli errichtete Pfarrkirche St. Oswald in Traunstein und die von ihm und Johann Domenicus Christophorus gemeinsam erbaute Stiftskirche St. Maria in Gars am Inn.

327 Vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 160.

328 Ebd., S. 392.

329 Zu der Pfarrkirche in Morzg vgl. ebd., S. 392-404 mit Fotos und Zeichnungen.

330 Der Begriff "Sondergotik" ist von Kurt Gerstenberg eingeführt worden (vgl. K. Gerstenberg, Deutsche Sondergotik, 2. Auflage, Darmstadt 1969, S. 1-10).

331 Die beiden letztgenannten Kirchen besitzen keine quadratischen Pfeiler, sie entsprechen aber mit ihrer hohen schlanken und wenig strukturierten Gestalt denen der Sondergotik.

332 Zu der Kirche in Andechs vgl. Lieb, Barockkirchen zwischen Donau und Alpen, 2. Auflage, München 1969, S. 106-109, hier: S. 106-107. Nach der Renovierung von Marx Schinnagl und Kaspar Zuccalli erfährt die Kirche 1751 anlässlich des 300-jährigen Jubiläums der Klosterstiftung nochmals eine umfangreiche Erneuerung, die der aus der Tölzer Gegend stammende, seit 1743 in München ansässige Maurermeister Lorenz Sappel durchführte (ebd., S. 106).

333 Als Beispiel können die Pfeiler der 1746 entstandenen Wallfahrtskirche die Wies von Domenikus Zimmermann angeführt werden.

334 Die Pilaster auf der Fassade sowie im Innenraum der von Johann Michael Fischer zwischen 1732-1739 erbaute ehem. Augustiner-Chorherren-Stiftskirche in Dießen zeigen ähnlichen Charakter.

335 Das Tonnengewölbe der Dillinger Jesuitenkirche wird von Sticksäulen eingeschnitten (vgl. Hempel, Art and Architecture, o. Anm. 1, S. 39), St. Michael in München dagegen weist ein durchlaufendes Gewölbe ohne Sticksäulen auf.

336 Bei der 1436 begonnenen Kirche von Brunelleschi wiederholt sich im Aufriß der Seitenkapelle der Bogen der Arkadenstellungen (vgl. E. Battisti, Filippo Brunelleschi, Mailand 1976, Abb. 205).

336a Vgl. u. Anm. 345.

337 Der Turm ist vom Umbau nicht betroffen worden. Erst 1763 erhält er einen achtseitigen Schindelzwiebelhelm (vgl. ÖKT, o. Anm. 12, S. 158).

ANHANG

Contract zwischen dem Closter und Herren Caspar Zucalli Baumeister

Zuvernehmen daß heünt dato den 25. Julÿ 1684. zwischen dem Löblichen Carmeliter Closter alhie zur Straubing undt dem kunstreichen Meister H. Caspar Zucalli Baumeister von Roflee in Graubindten gebürtig, zu alten Landau aber in Bayern seßhafft wegen deß gegenwertigen Closterbaues Folgender contract unwiderrüeflich aufgerichtet worden, wie folget

Erstlich solle gedachter Maister H. Caspar Verobligirt undt Verbunden sein. daß auf 142. Schuch in der Länge, undt 36. in der breiten, wie auch 42. in der Höche angefangener Closterbau nach Vorgewißner visier waß die Maurerarbeit belanget, Völlig zur perfection zubringen, alß mit Meueren, zwey Baden in Bängen undt Zimern zugewölben, alles sauber außzubutzen, zu pflastern, undt zudeckhen, darzue den Ballir Maurerer, undt alle Tagwerckhen ohne entgelt des Closters Verschaffen, undt bezahlen, 1a Sumariter den Bau Völlig zustellen undt zugewehren.

Entgegen solle zum andern daß Closter gemeltem Maister schuldig sein für alles dießes, waß Vorgemelt 1300. f. die übrige 1200. f. aber nach undt nach, nach dem sich die Arbeit erstreckhen wirdt. deßgleichen dem Ballir essen Trincken, undt Liegerstatt, so Lang Er in der arbeit wirdt sein, zuschaffen.

Drittenß solle daß Closter alle materialien auf eigene unkosten, auf den platz zulieren schuldig sein, doch nach, undt nach, nach dem sich die Mittel erstreckhen werden, worauf sich dan gemelter Maister, hl. Caspar, also zurichten schuldig solle sein, damit daß Closter über daß Vermögen nicht gezwungen werde.

Also zwischen beeden abgesagten Thailen contrahirt auf obigen dato desßen zu uhrkhundt seint zwey gleichlauttende Kербzettel aufgesetzt, beeder seits mit aigner Handt undt Sigill Verfertigt, undt iederen Thail einer eingehändiget.

F. Emanuel ab Infantia Christi
S. ad: Carmelit: Prior.

Caspar Zugally
Paumeister

BIBLIOGRAPHIE

- Argan, G., *L'architettura barocca in Italia*, Mailand 1975.
- Blunt, A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 3. Auflage, London-Oxford-New York 1975.
- Ders., *Art and Architecture in France 1500-1700*, Paperback-Ausgabe, Harmondsworth 1977.
- Ders. (Hrsg.), *Kunst und Kultur des Barock und Rokoko*, Freiburg 1979.
- Bomhard, P. von, *Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Landkreises Rosenheim*, Bd., 2, Rosenheim 1957.
- Ders., *Beiträge zum Werke des Graubündner Baumeisters Lorenzo Sciasca*, in: *Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst*, Bd. VIII, München 1974.
- Ders., *Sachrang (=Schnell-Kunstführer Nr. 629)*, 3. Auflage, München-Zürich 1976.
- Borsi, F., *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, o. O. (Rom) 1967.
- Bourke, J., *Baroque Churches of Central Europe*, Paperback-Ausgabe, London 1978.
- Brandi, C., *La prima architettura barocca*, Bari 1970.
- Brauer, H., und Wittkower, R., *Die Zeichnung des Gianlorenzo Bernini*, Text- und Tafelbd., Berlin 1931.
- Braunfels, W., *Abendländische Klosterbaukunst*, Köln 1969.
- Deckert, A., *Karmel in Straubing*, Rom 1968.
- Dehio, G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Österreich II, Berlin-Wien 1935.
- Donin, R. K., *Vincenzo Scamozzi und der Einfluß Venedigs auf die Salzburger Architektur*, Innsbruck 1948.
- Dreger, M., *Zu den Salzburger Kirchenbauten Fischer von Erlach*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. 6. Wien 1971, S. 302-332.
- Ebhardt, M., *Die Erhardkirche in Salzburg*, in: *Mitteilungen*

Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 114. Vereinsjahr, Salzburg 1975, S. 65-78.

Ders., Die Salzburger Barockkirchen im 17. Jahrhundert: Beschreibung und kunstgeschichtliche Einordnung, Baden-Baden 1975.

Eckardt, A., Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts (=Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 127), Salzburg 1910.

Fagiolo dell' Arco, M. und M., Bernini - Una introduzione al gran teatro del barocco, Rom 1967.

Folnesics, H., Neugefundene Architekturzeichnungen und Risse zu Salzburger Bauten, in: Dvořák, M. (Hrsg.), Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts des k. k. Zentralkommision für Denkmalspflege, Heft I-IV, Wien 1915, Beiblatt, Spalten 19-54.

Frankl, P., Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Berlin-Leipzig 1914.

Fuhrmann, F., Kirchen in Salzburg, Wien 1949.

Gurlitt, C., Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart 1887.

Hager, W., Architektur des Barock, Baden-Baden 1968.

Hansmann, W., Baukunst des Barock, Köln 1978.

Hauttmann, M., Die Entwürfe Robert de Cottés für Schloss Schleissheim, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 4, München 1911, S. 256-275.

Ders., Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Schwaben und Franken 1550-1780, 2. Auflage, München 1925.

Hempel, E., Carlo Rainaldi. Beitrag zur Geschichte des römischen Barock, Dissertation, München 1919.

Ders., Francesco Borromini, Wien 1924.

Ders., Geschichte der deutschen Baukunst, 2. Auflage, München 1956.

Ders., Baroque Art and Architecture in Central Europe, Harmondsworth 1965.

Heydenreich, L. H. und Lotz, W., Architecture in Italy 1400-

- 1600, Harmondsworth 1974.
- Hibbard, H., Bernini, Harmondsworth 1974.
- Hofmann, S., Zuccallis Pläne eines Neubaus der Ingolstädter Universität, in: Ingolstädter Heimat Blätter, 25. Jahrgang Nr. 11, S. 41-44.
- Hojer, G., Die Münchner Residenzen des Kurfürsten Max Emanuel in: Ausstellungskatalog: Fürst Max Emanuel - Bayern und Europa um 1700, Bd. I, München 1976, S. 142-170.
- Hubala, E., Schloss Austerlitz in Südmähren, in: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Vereins, Bd., 5, Gräefeling bei München 1957, S. 174-200.
- Ders., Henrico Zuccallis Schlossbau in Schleissheim - Planung und Baugeschichte 1700-1704, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd., XVII, München 1966, S. 161-200.
- Keller, H., Salzburg, München-Berlin 1956.
- Kunstchronik: Johann Bernhard Fischer von Erlach - Bericht über Vorträge und wissenschaftliches Kolloquium anlässlich der Fischer von Erlach-Ausstellung in München (17.-21. September 1957), 10. Jahrgang, Heft 12, Dezember 1957, S. 333-357.
- Lieb, N., Münchner Barockbaumeister - Leben und Schaffen in Stadt und Land, München 1941.
- Ders., München - die Geschichte seiner Kunst, München 1971.
- Lippert, K.-L., Giovanni Antonio Viscardi, München 1969.
- Lotz, W., Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento (=Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd., 7), Wien 1955.
- Ders., Notizen zum kirchlichen Zentralbau der Renaissance, in: Ders. und Möller, G. L. (Hrsg.), Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963, München 1964, S. 157-165.
- Mader, F., Die Kunstdenkmäler von Bayern, Bd., 6, Stadt Straßing, München 1921.
- Naredi-Rainer, P. von, Architektur und Harmonie - Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 198
- Norberg-Schulz, C., Significato nell' architettura occiden-

tale, Mailand 1974.

Ders., Architektur des Barock, Stuttgart 1975.

Oettinger, K. (Hrsg.), Reclams Kunstführer, Österreich I, 4. Auflage, Stuttgart 1974.

Österreichische Kunsttopographie, Bd. IX, Wien 1912; Bd. XI, Wien 1916.

Passavant, G., Studien über Domenico Rossi und seine bau-künstliche Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock, Karlsruhe 1967.

Paulus, Richard A. L., Der Baumeister Henrico Zuccalli, Straßburg 1912.

Petzet, M., Unbekannte Entwürfe Zuccallis für die Schleissheimer Schlossbauten, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. XXII, München 1971, S. 179-204.

Pevsner, N., Europäische Architektur, München 1957.

Pirckmayer, F., Notizen zur Bau- und Kunstgeschichte Salzburgs, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 63. Vereinsjahr, Salzburg 1903.

Portoghesi, P., Roma barocca - Storia di una civiltà architettonica, Rom 1966.

Reitzenstein, A. von und Brunner, H., Reclams Kunstführer, Deutschland I, Stuttgart 1974.

Riegl, A., Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Neue Auflage, München-Mittenwald 1977.

Riesenhuber, M., Die kirchliche Baukunst in Österreich, Linz 1924.

Sedlmayr, Österreichische Barockarchitektur, Wien 1930.

Ders., Kirche und Kloster der Barmherzigen Brüder als Kunstwerk, in: 50 Jahre Barmherzige Brüder in Salzburg, Salzburg 1973, S. 42-48.

Ders., Johann Bernhard Fischer von Erlach, 2. Auflage, Wien 1976

Thieme, U., und Becker, F. (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1908 ff.

- Wening, M., Historic-Topographica Descriptio - Das ist: Beschreibung deß Churfürsten- und Herzogtums Ober- und Nider Bayrn, Welches in vier Teil oder Renntämbter, Als Oberlandts unnd Straubing abgetheilt ist etc., 4 Bde. München 1701-1726.
- Wackelnagel, M., Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts II: Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Berlin-Neubabelsberg 1915.
- Wittkower, R., Carlo Rainaldi and the Architecture of the High Baroque in Rom, in: ders., Studies in the Italian Baroque, London 1975, S. 9-52. Dieser Aufsatz wurde zuerst veröffentlicht unter dem Titel "Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the Full Baroque", in: Art Bulletin, XIX (1937), S. 242-313.
- Ders., Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus München 1969.
- Ders., Art and Architecture in Italy 1600-1700, Paperback-Ausgabe, Harmondsworth 1973.
- Wölfflin, H., Renaissance und Barock, Neue Auflage, Darmstadt 1968.
- Zendralli, A. M., Graubündner Baumeister und Stukkatoren in deutschen Landen zur Barock- und Rokokozeit, Zürich 1968.
- Ders., I Magistri Grigioni, architetti e costruttori, scultori e pittori dal 16° al 18° secolo, Poschiavo 1968.

ABBILDUNGEN



1. J. C. Zuccalli: Straubing, Karmelitenkloster, 1684,
Westfassade



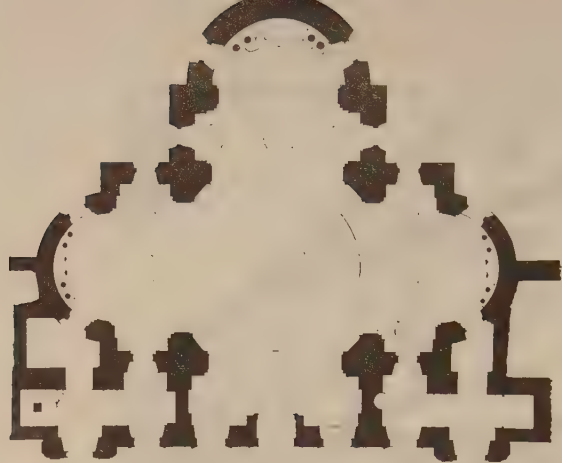
2. J. C. Zuccalli: Straubing, Karmelitenkloster, 1684,
östlicher Teil der Nordfassade



3. J. C. Zuccalli: Karmelitenkloster, 1684, Ostfassade



4. J. C. Zuccalli: Straubing, Karmelitenkloster, 1684, Hofseite



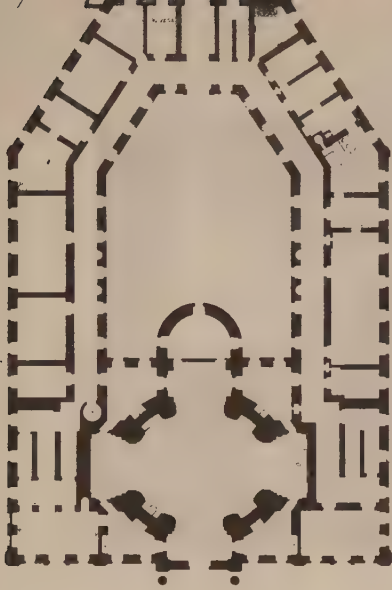
5. J. C. Zuccalli: Salzburg
Erhardskirche, 1685,
Grundriß



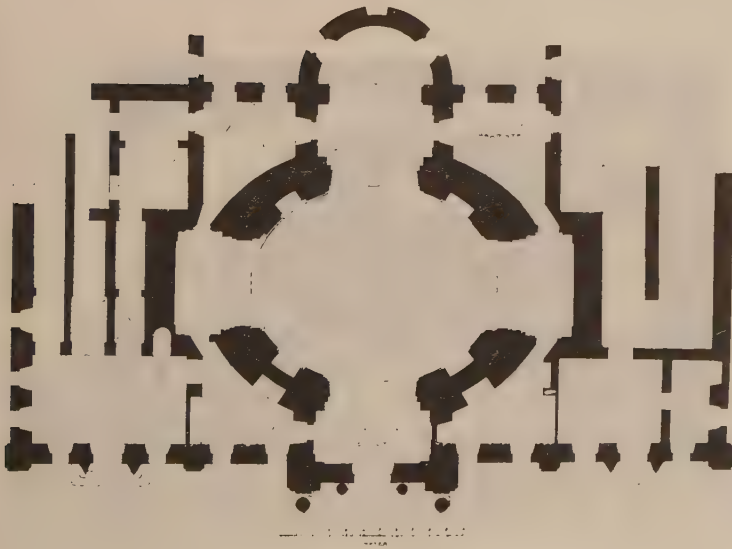
6. J. C. Zuccalli: Salzburg, Erhardskirche, 1685, Innenansicht



7. J. C. Zuccalli: Salzburg, Erhardskirche, 1685, Fassade



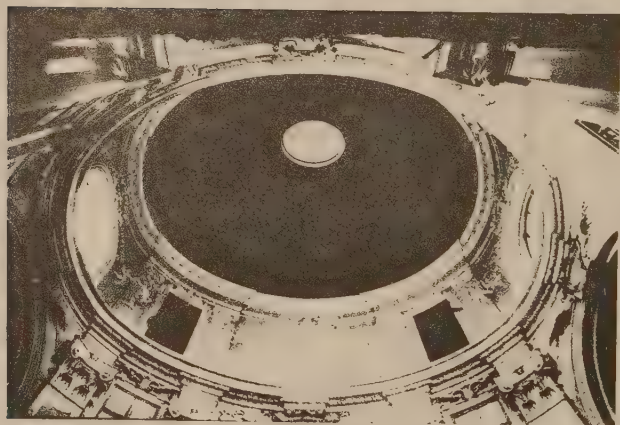
8. J. C. Zuccalli: Kajetanerkloster,
1685, Grundriß des Erdgeschosses



9. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche, 1685,
Grundriß



10. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche,
1685, Innenansicht



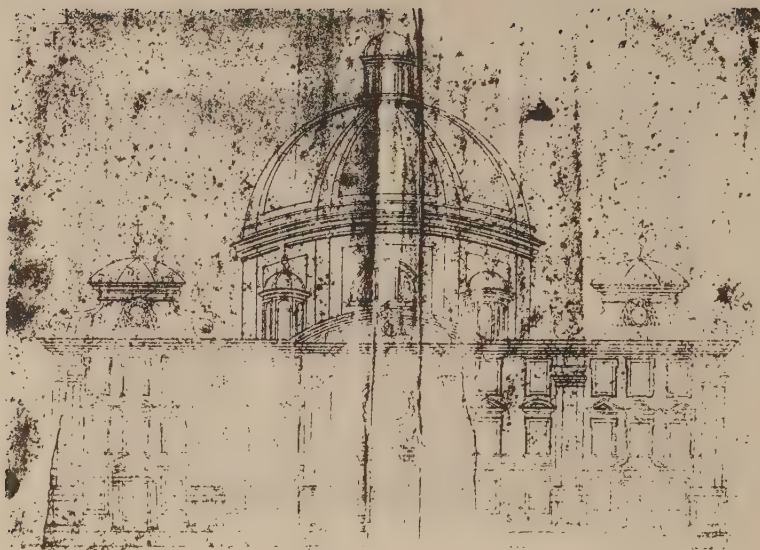
11. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche,
1685, Tambour und Kuppel



42. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche, 1685, Fassadenzeichnung



43. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche, 1685, Fassade



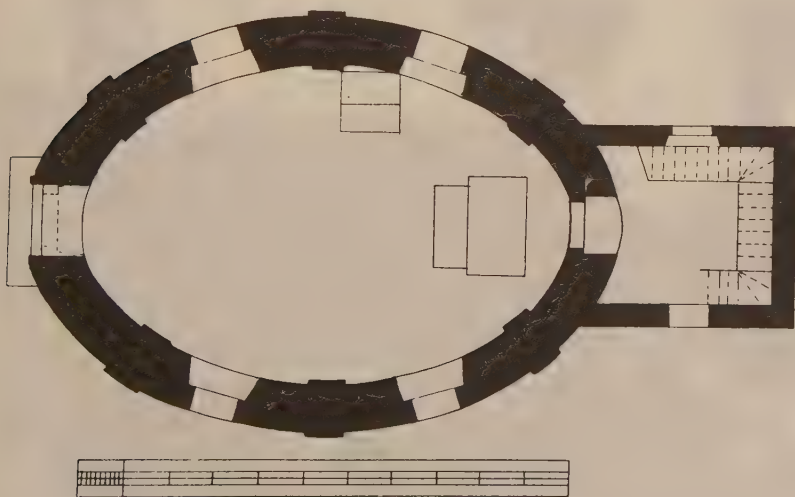
14. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche, 1685,
Fassadenzeichnung



15. J. C. Zuccalli: Salzburg, Kajetanerkirche, 1685,
Fassade in mathematischem Verhältnis



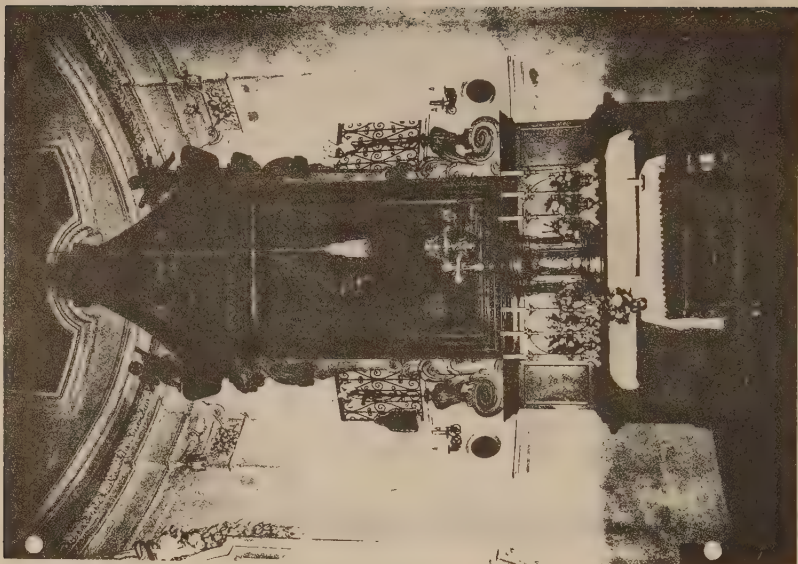
16. J. C. Zuccalli: Söllheim, Antoniuskapelle, 1685-1686, Seitenansicht



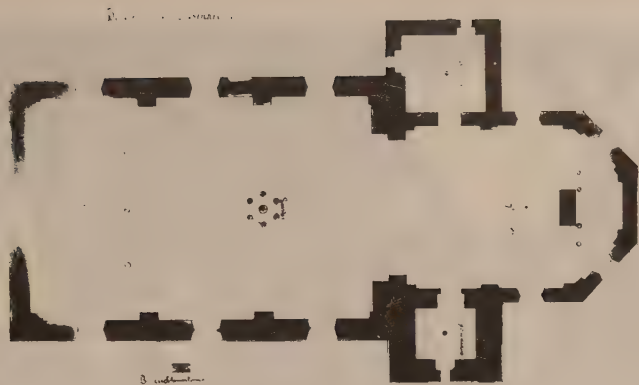
17. J. C. Zuccalli: Söllheim, Antoniuskapelle, 1685-1686, Grundriß



18. J. C. Zuccalli: Söllheim, Antonius-
kapelle, 1686, Portal



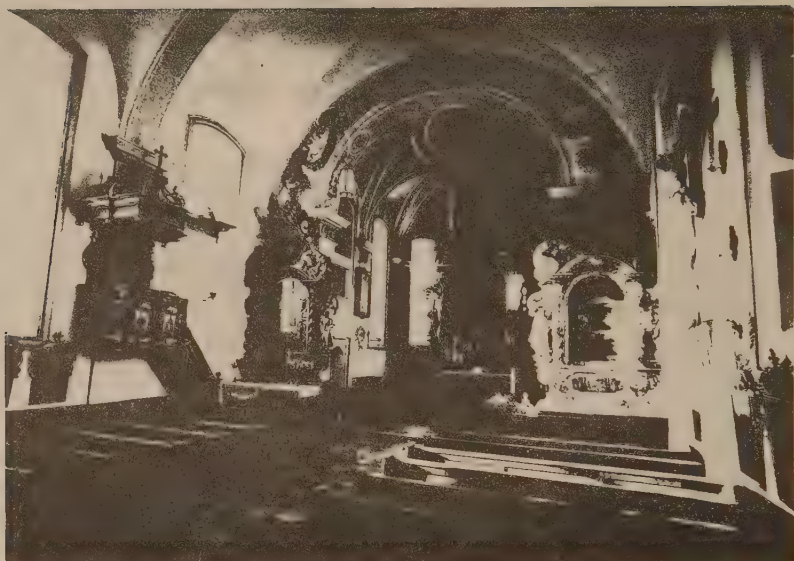
19. J. C. Zuccalli: Söllheim, Antonius-
kapelle, 1686, Hauptaltar



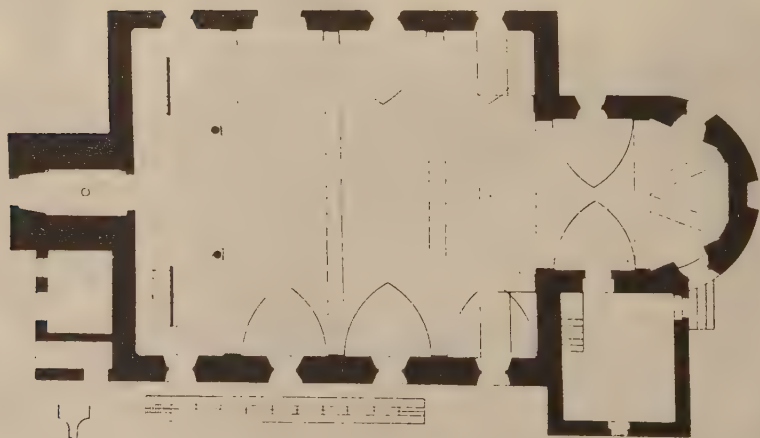
20. J. C. Zuccalli und L. Sciasco: Sachrang, Pfarrkirche St. Michael, 1686-1687, Grundriß



21. Zuccalli und Sciasco: Sachrang, Pfarrkirche St. Michael, 1686-1687, Außenansicht



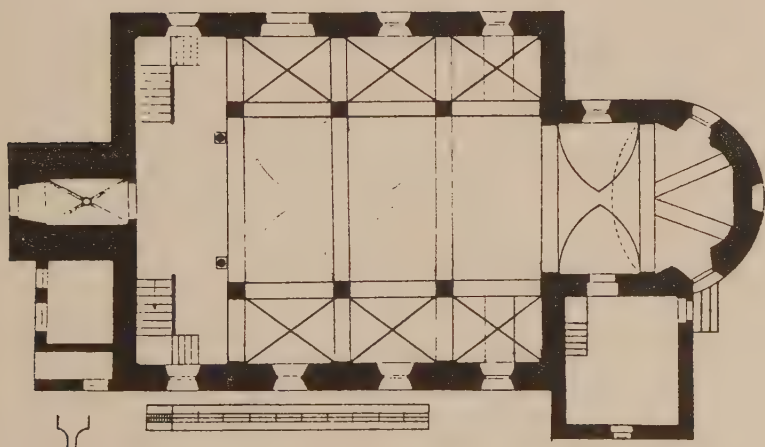
22. J. C. Zuccalli: Sachrang, Pfarrkirche St. Michael, 1686-1687, Innenansicht zum Hauptaltar



23. Hallwang, Pfarrkirche St. Martin, Grundriß nach dem Umbau von 1787



24. Hallwang, Pfarrkirche St. Martin, Innenansicht zum Hauptaltar



25. Hallwang, Pfarrkirche St. Martin, Rekonstruktionsversuch des Grundrisses zum von Zuccalli umgebauten Zustand

